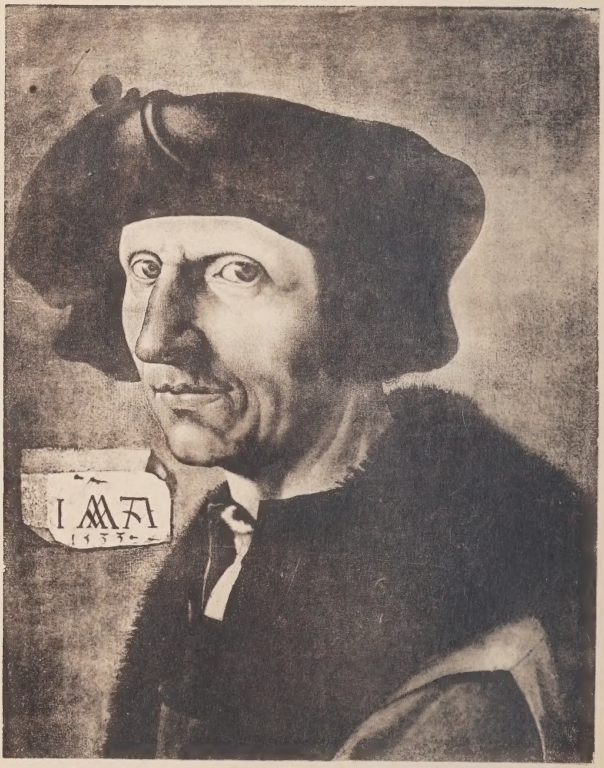
THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/dietafelgemalded01stei



STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE HEFT 221

DIE TAFELGEMÄLDE DES JAKOB CORNELISZ VON AMSTERDAM

VERSUCH EINER KRITISCHEN BIOGRAPHIE
UND BEITRAG ZUR HOLLÄNDISCHEN MALEREI
IM ERSTEN DRITTEL DES 16. JAHRHUNDERTS

VON

KURT STEINBART

MIT 13 TAFELN IN LICHTDRUCK

VERLAG VON J. H. ED. HEITZ
STRASSBURG
1922

ND
653
C81
S7
1922

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

MEINER FRAU

ZU EIGEN

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Tafelverzeichnis.
Vorwort.

I. Einleitung 1

II. Biographisches 2

III. Zur Literatur 10

IV. Die Tafelgemälde:
1. Die frühe Periode (ca. 1500 — ca. 1510) 13
2. Die mittlere Periode (1511 — ca. 1522) 58
3. Die späte Periode (1523—1533) 122

V. Schluß 145

VI. Schularbeiten und verschollene Gemälde 147

VII. Kataloge:
1. Eigenhändige Gemälde 152
2. Kopieen, Schul- und Werkstattarbeiten 158
3. Verschollene Gemälde 161
4. Eigenhändige Zeichnungen 162

VIII. Nachtrag 164

Tafelverzeichnis.

I. Jacob Cornelisz, Selbstbildnis?, Amsterdam, Reichsmuseum.

II, 1 u. 2. Jacob Cornelisz, Ausschnitte aus der Anbetung der Könige, Utrecht, Erzbischöfliches Museum.

III, 1. Jacob Cornelisz, Anna selbdritt, Ahrensburg bei Rintelen i. Westf.

2. Geertgen, Anna selbdritt, Braunschweig, Gemäldegalerie.

IV, 1. Jacob Cornelisz, Schmerzensmann, Antwerpen, Mayer van den Bergh.

2. Jacob Cornelisz, Ruhe auf der Flucht, ehemals Berlin, v. Kaufmann, verbrannt.

V, 1. Jacob Cornelisz, rechter Außenflügel (innen) des Hieronymus-Altares, Wien, Gemäldegalerie.

2. Jacob Cornelisz, hl. Barbara, München, Böhler.

3. Jan van Scorel, rechter Flügel (innen) des Obervellacher Altares.

VI, 1. Jacob Cornelisz, Anbetung des Kindes, New-York, John E. Stillwell.

2. Jacob Cornelisz, David u. Abigail, Kopenhagen, Gemäldegalerie.

VII, 1. Meister der Luciamarter, Kreuzabnahme, Wien, Figdor.

2. Jacob Cornelisz, Kalvarienberg (Holzschnitt), Stuttgart, Kupferstichkabinett.

VIII, 1. Meister der Luciamarter, Kalvarienberg, Amsterdam, Reichsmuseum.

2. Jacob Cornelisz, Kalvarienberg, Amsterdam, Reichsmuseum.

IX. Jacob Cornelisz, Madonna mit musizierenden Engeln (Mittelbild des Triptychons), London, Thomas Agnew & Sons.

X, 1 u. 2. Jacob Cornelisz, Augustijn van Teylingen u. Judoca van Egmont, Rotterdam, Museum Boymans.

XI, 1. Jacob Cornelisz, Salome, Haag, Mauritshuis.

2. Jacob Cornelisz, Kreuzigung, Gent, Museum.

XII. Jacob Cornelisz, Saul und die Hexe von Endor, Amsterdam, Reichsmuseum.

XIII. Jacob Cornelisz, Verkündigung, New-York, Ehrich-Galleries.

Vorwort.

In der Vorbereitung bei Ausbruch des Krieges fertiggestellt, ist diese Abhandlung nach der Heimkehr aus dem Felde zur nochmaligen Durcharbeitung und endgültigen Niederschrift gelangt. So haben denn all die tausenderlei Hemmungen in der Notzeit der deutschen Wissenschaft mitgewirkt, das anfänglich geplante vollständige Werk über den Meister von Amsterdam zu einem Bruchstück zusammenschrumpfen zu lassen, das lediglich die Tafelgemälde des Künstlers begreift, ohne das sonstige beträchtliche Material an Holzschnitten und Kirchenmalereien auf Holz und Leinwand voll und ganz mit in die Betrachtung einzubeziehen. Wenn ich mich dennoch zur Publikation entschlossen habe, so geschieht es in der Meinung, daß es besser ist, einen kleinen Stein zu dem gerade im verflossenen Jahrzehnt sich immer fester fügenden Bau der holländischen Malerei beizutragen, als in langen Jahren die Förderung eines großen anzustreben, den einzusetzen mangels Zeit vielleicht nie gelingt. Trotzdem gebe ich mich der Hoffnung hin, an anderer Stelle einmal das Fehlende nachtragen zu können.

Unendlich viele haben geholfen, die Wege zu ebnen. Lange nicht alle sind der Erinnerung, die einen Zeitraum von neun Jahren umfaßt, gegenwärtig, und werden zu den namenlosen Förderern zählen, denen ich darum nicht weniger verpflichtet bin, als den mir noch bekannten. Unter ihnen zuerst einem, der mein hochverehrter Meister war und die Anregung zu vorliegender Schrift gab, Herrn Professor Vöge, meinen warmen Dank auszusprechen, ist mir um so mehr Bedürfnis, als ich ihn aus der Zeit seiner starken öffentlichen Wirksamkeit kenne und mit wohl allen aufrichtig trauere, daß nun schon seit langem seine großzügige Gelehrten-

tätigkeit im Verborgenen bleibt. Neben ihm, der, wo nur immer er konnte, Anteil genommen hat, gedenke ich Herrn Professor Volls, der die Fundamente der Kritik und die Liebe zu den Alt-Niederländern in seltener Weise zu vermitteln verstand.

Ihnen, meinen eigentlichen Lehrern, traten stets hilfreich zur Seite die Herren: Geheimrat Prof. A. Goldschmidt, Geheimrat M. J. Friedländer, Prof. W. Vogelsang, in dessen reizendem kunsthistorischen Seminar ich manche anregende Stunde verbringen durfte, und der durch das Zustandebringen der Utrechter Ausstellung im Jahre 1913 die Vorarbeiten ganz wesentlich erleichterte, J. F. M. Sterck, Dr. N. Beets, Prof. Waldmann, die speziell die Holzschnittstudien förderten, Dr. W. Cohen, Dr. W. R. Valentiner, Dr. Winkler, Dr. Höcker. Bei ihnen allen stehe ich in großer Schuld.

Die abgeschlossene Arbeit lag, abgesehen von der Einleitung und den Katalogen, Anfang 1920 Herrn Professor Semrau an der Universität Greifswald als Dissertation vor. Er hat sich eines nach langer Kriegszeit des Studiums Entwöhnten in aufopfernder Weise angenommen, und es ist nicht zuletzt seiner Unterstützung zuzuschreiben, wenn diese Biographie hiermit endlich den Weg in die Öffentlichkeit nimmt.

Friedenau, im August 1922.

I. Einleitung.

Die Haarlemer Malerschule bedeutet die Blütezeit der frühholländischen Kunst. Neigen Dirk Bouts und Albert Ouwater zur frühvlämischen Art hinüber, erkennt man bei ihnen unmittelbarer die Traditionen der van Eyck und Rogier van der Weyden, trägt Geertgens Schaffen wesentlich reineres holländisches Gepräge. Er ist sozusagen der Brennpunkt gegen die Wende des Jahrhunderts. Er zieht zahllose Schüler in seinen Bann, er leuchtet hinüber nach Leyden und gibt der dortigen Schule in Engelbrechtsen ihren Auftakt. Er gehört zu den starken Malern, die mit schwermütigem Ernst und lebhafter nordischer Erfindungsgabe wirklich malen, in warmen rhythmischen Tönen, und so hinausweisen auf das große holländische 17. Jahrhundert.

Es ist nur zu selbstverständlich, daß die Kraft der Haarlemer Schule nach dem Ausscheiden Geertgens zu versiegen begann. Gerard David ging nach dem Süden, Jan Joest nimmt eine Zwitterstellung ein und die Kunst Jan Mostaerts, des bedeutendsten Haarlemer Meisters vom Anfang des 16. Jahrhunderts, beweist nur, daß der Auf-, besser Abstieg in die höfisch-zeremonielle Sphäre keinen neuen Antrieb in einer Zeit geben konnte, die dem Aufstreben des Bürgertums günstig war.

Nachdem schon vorher Leyden mit Engelbrechtsen und Lucas van Leyden die Führung übernommen hatte, faßte die Haarlemer Malerei zu Beginn des neuen Jahrhunderts durch Jakob Cornelisz in Amsterdam festen Fuß und läßt ihn als Mittler zwischen Haarlem und Utrecht erscheinen, wo sich später sein Schüler Jan van Scorel richtunggebend betätigte.

So ist denn der Begründer der Amsterdamer Malerschule ein Nachkomme Geertgens in einer anderen aufsteigenden Stadt, ein Epigone seines Geistes; und trotzdem ein Meister, der Eigenes hinzufügte und neue Probleme stellte.

Von seinem Leben, dem Werden und Wesen seiner Kunst sei jetzt die Rede.

II. Biographisches.

Spärlich, wie für die übrigen altniederländischen Maler, fließt auch für das Leben des Jakob Cornelisz von Amsterdam die beste Quelle, die wir besitzen: Das Malerbuch des Carel van Mander[1]).

Schon er kennt nicht mehr das Geburtsjahr des Meisters. Er weiß nur, daß Jakob Cornelisz in einem Dorfe namens Oostzanen[2]) im Waterland geboren, „unter Bauern aufgewachsen ist", und weist zur Ermittelung des Geburtsjahres auf die Tatsache hin, daß Cornelisz 1512 „bereits große Kinder, auch eine Tochter von ungefähr 12 Jahren" hatte. Ferner ist aus van Mander zu entnehmen, daß der Sohn des Meisters, Dierik Jakobsz, im Jahre 1567 ungefähr 70jährig starb. Wenn ich mit Six[3]) annehme, dieser Sohn sei jener Dierik Jakobsz, der 1518, 23 Jahre alt, in die Lukasgilde zu Antwerpen aufgenommen wurde, so wäre das bei van Mander unbestimmte Geburtsdatum des Sohnes festgelegt, der Vater hätte also 1495 einen Sohn gehabt. Ohne eine allzufrühe Heirat ansetzen zu wollen, dürfte demnach Jakob Cornelisz um 1470 geboren sein.

„Wie er zur Kunst gekommen", welchen Lehrer er gehabt, weiß auch van Mander nicht. Ja, er wundert sich, daß ein Mann vom Lande das Malerhandwerk ergreifen konnte. Zu dieser Erscheinung besteht eine interessante Parallele, die Valentiner bekannt[4]) gab. Das Brüderpaar Mourijn und Claes Simonsz, das zwischen 1485—90 an den Flügeln des Hauptaltares der Bavokirche in Haarlem tätig war, stammt urkundlich ebenfalls aus dem Waterland. Allein schon aus diesem Grunde — hinzutreten gewisse stilistische Anzeichen bei

---

[1]) Herausgegeben von H. Floerke, 1906, I, S. 77ff.
[2]) Jetzt Oost-Zaandam.
[3]) M. J. Six, Oud-Holland, 1895, S. 98.
[4]) W. R. Valentiner, Aus der Niederländischen Kunst, 1914, S. 71.

Cornelisz, die nach Haarlem deuten, und von denen mehrfach zu reden sein wird, — ist die Valentiner'sche Annahme wahrscheinlich, Cornelisz habe sich, von dem Drange Künstler zu werden beseelt, schon, wie damals üblich, in jungen Jahren zu jenen Männern aus seiner engeren Heimat in die Lehre begeben.

Von Haarlem zog es ihn nach Amsterdam. Als ungefähr ein Dreißigjähriger war er dort ansässig. Denn ihm gehörte im Jahre 1500 ein Haus in der Kalverstraat[5]).

Das nächste umstrittene Datum seines Lebens ist 1507. In diesem Jahre wird ein „Jacob van Amsterdamme, scildere," Freimeister in der Antwerpener Lukasgilde und nimmt gleichzeitig Joosken Baduwyn, 1510 Thomaes de Saghere und 1516 Heynken Verstokt als Lehrlinge auf.

Scheibler[6]) sprach als erster die Vermutung aus, daß der Antwerpener Meister mit dem unsrigen identisch ist, da der Name sonst in Antwerpen nicht vorkommt. Die Scheibler'sche Hypothese hat allgemeinen Anklang gefunden. Six[7]) schloß sich ihr an, indem er ihr durch den soeben erwähnten Nachweis des Sohnes in Antwerpen eine starke Stütze verlieh, und Valentiner[8]) meinte, sie „dürfe wohl als sicher angenommen werden". Nur Sterck[9]) sträubte sich mehrfach gegen diese Annahme. Zwar hielt auch er mit Scheibler ein „Hin- und Herwandern" des Jakob Cornelisz für möglich, doch glaubte er wegen der zahlreichen, in dem fraglichen Zeitraum zwischen 1507 und 1516 mit dem Wappen von Amsterdam versehenen Holschnitte nicht an die Identität der beiden Meister.

---

[5]) M. J. Six, a. a. O. (Anm. 3), S. 96: „In den boedel van Mr. Geryt Claes Croeken komt in dat jaar vor: item noch een brief van drie Wilhelmus schilden sjaers op Jakob Corneliszon die schilders huys (Weesb. 2 bl. 184/10)."

[6]) L. Scheibler, Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlg., III, 1882, S. 19ff.

[7]) M. J. Six, a. a. O. (Anm. 3).

[8]) W. R. Valentiner, Zwei Orley-Schüler, Repert. f. Kstw., 1905, S. 252, Fußnote 2.

[9]) J. F. M. Sterck, Jakob Cornelisz en zijne schilderijen in de „Kapel ter Heilige Stede", Oud-Holland, 1895, S. 205; u. seine Schrift: Uit de Geschiedenis der Heilige Stede te Amsterdam, Amsterdam, C. L. van Langenhuysen, 1898.

Ich folge der Mehrzahl der Stimmen und bezeichne den Antwerpener und Amsterdamer „Jakob“ als eine Person. Ich meine, die Sterck'schen Einwände sind leicht widerlegbar. Denn das Wappen auf den Holzschnitten von 1507, 1510, 1512, 1514 und 1517 macht die Annahme Scheiblers keineswegs illusorisch. Gerade der Vermerk in den Liggeren „van Amsterdamme“ weist darauf hin, daß der Meister sich seiner Herkunft stets bewußt blieb, also auch Holzschnitte, die er mit Jakob von Amsterdam zeichnete und dem Wappen der Stadt Amsterdam schmückte, ohne weiteres in Antwerpen entstanden und in Amsterdam verlegt sein können.

Das Wandern der Künstler ist in jener Zeit eine häufige Erscheinung. Cornelisz, der in Amsterdam seinen festen Wohnsitz hatte, wird mehrfach nach der glanzvollen Stadt an der Schelde gereist sein und sich hie und da auch längere Zeit in ihr aufgehalten haben. Die Daten 1507, 1510 und 1516 seiner dortigen Lehrtätigkeit fügen sich dem Bilde bequem ein.

Infolgedessen hat auch Binder[10]) unrecht, wenn er der Ansicht ist, die Bemerkung der Liggeren schlösse ein Lehrverhältnis zwischen Oostzanen und Scorel aus. Erstlich erweist die Stilkritik den Zusammenhang, den Binder allerdings leugnet. Dann aber steht das Jahr 1512, in dem nach van Mander Jakob Cornelisz der zweite Lehrer Scorels war, den Daten der Lukasgilde in keiner Weise entgegen. Auch braucht die Neapler Anbetung von 1512 nicht, wie Valentiner[11]) annehmen möchte, in Antwerpen gemalt zu sein, sondern kann sehr wohl von Amsterdam den Weg über Antwerpen nach Italien genommen haben. Denn ein anderes Werk weist für die Zeit um 1512 nach Amsterdam. In diesem Zeitraum[12]) sind für den Chor der „Nieuwe-Zijds-Kapel“ in Amsterdam durch Maximilian I. geschenkte Glasfenster geschaffen worden, zu denen Jakob Cornelisz die Vorzeichnungen geliefert hat, soweit es sich noch aus dem Stile von zwei überlieferten Stichen[13])

---

[10]) J. M. Binder, Studien zur Entwicklungsgeschichte des Malers Jan van Scorel, Dissertation, Tübingen, 1908, S. 31.

[11]) W. R. Valentiner, a. a. O. (Anm. 8).

[12]) Nach J. F. M. Sterck, a. a. O. (Anm. 9), S. 39 der Schrift.

[13]) Bei J. Wagenaar, Geschiedenis van Amsterdam, 1765, u. Pluym, Geschiedenis der H. Stede.

nach untergegangenen Fragmenten der Originale ersehen läßt.

Außer den Angaben in den Liggeren wird das unstete Leben des Cornelisz durch ein Werk seiner Hand bezeugt: Das Jüngste Gericht, das er um 1518 für das Chorgewölbe der Lorenzkirche zu Alkmaar auf Holz malte und das im Amsterdamer Reichsmuseum aufgestellt ist. Es gehört ihm dem Stile nach, entgegen anderer Ansicht[14]), voll und ganz[15]).

Obwohl der Meister von ständiger Wanderlust erfüllt war, kehrte er doch immer wieder nach Amsterdam zurück. Kurz vor 1518 sind nach Sterck[16]), dem ich zustimme, die noch nicht lange ans Licht gezogenen Fahnentücher für die „Nieuwe-Zijds-Kapel" zu Amsterdam entstanden, von denen Fragmente in der Amsterdamer „Nieuwekerk" aufbewahrt sind. Auch hier ist Cornelisz nicht urkundlich als Schöpfer festlegbar, spricht nur die Stilkritik für ihn[17]).

Am 18. April 1520 kaufte er in der Kalverstraat ein Haus nahe bei dem seinigen[18]). Und aus demselben Jahre existiert vom 30. April ein zu Amsterdam zwischen Meister Hans Reff, Kanonikus zu Drontheim, und dem Amsterdamer Buchdrucker Doen Pietersson abgeschlossener, bislang unbekannter Kontrakt[19]), in dem der Plan eines großen Buches mit Holzschnitten aus der Passion des Herrn festgelegt und die Gegenwart des Jakob Cornelisz bei dem Abschluß betont wird, so daß man ohne weiteres unseren Meister als denjenigen betrachten kann,

[14]) M. J. Six, a. a. O. (Anm. 3), S. 100; F. Dülberg, Repert. f. Kstw., XXII, 1899, S. 44f., und ebendort XXIII, 1900, S. 206; M. Gustave van Kalcken et M. J. Six, Peintures ecclésiastiques du moyen-âge en Hollande, Haarlem, Kleinmann.

[15]) Für Jakob Cornelisz als ausführenden Meister sprechen sich aus: W. R. Valentiner, Bulletin v. d. Nederl. Oudheidkundigen Bond, VI, 1905, S. 84; u. W. Cohen, Monatshefte für Kunstw. Literatur, 1907, S. 32.

[16]) J. F. M. Sterck, a. a. O. (Anm. 9).

[17]) Die Fahnentücher werden für Jakob Cornelisz in Anspruch genommen von: Adr. de Vries, De Gids, 1876, Sept. afl. bl. 536; M. J. Six, a. a. O. (Anm. 3); J. F. M. Sterck, a. a. O. (Anm. 9); W. Cohen, Künstlerlexikon Thieme-Becker, Bd. VII, 1912.

[18]) Nach M. J. Six, a. a. O. (Anm. 3): Register diverse memorien, I, bl. 85.

[19]) Diplomaticum Norvegicum, VII ([2], S. 540 u. 541), Nr. 252, Christiania, 1869.

der ausersehen war, jene Idee künstlerisch in die Tat umzusetzen.

Bei der engen Verbindung, die Jakob Cornelisz mit Antwerpen hatte, besteht trotz Wurzbach[20]) sehr wohl die Wahrscheinlichkeit, jener „Meister Jakob", den Dürer 1521 auf seiner niederländischen Reise in Antwerpen zeichnete und mit einer Holzschnitt- und Kupferstichpassion bedachte[21]), sei derselbe wie der Amsterdamer Meister gewesen. Sollte Cornelisz, der sich gerade im Holzschnitt mannigfach an Dürer anlehnte, nicht den dringenden Wunsch gehabt haben, nun auch dem großen Deutschen persönlich zu begegnen?

Aus der Chronik von Hoorn vom Jahre 1648[22]) geht hervor, daß der Meister 1522 bei der Ausschmückung der „Groote Kerk" tätig war. Er malte dort das Jüngste Gericht und andere Stücke[23]) oberhalb des Chores[24]). Die Fresken sind verloren gegangen. Aber es ist gar kein Zweifel möglich, daß die alte Chronik unsern Jakob meint. Denn sie sagt ausdrücklich: „Jakob Cornelisz geboortigh van Oostzanen was woonachtigh tot Amsterdam." Der Gedanke liegt nahe, die Stadt Hoorn habe, angeregt durch das Jüngste Gericht des Nachbarortes, es Alkmaar gleichtun wollen und deshalb unsern Meister mit derselben Arbeit für die „Groote Kerk" betraut. Daß der Chronist schon ein Jahrhundert später kein sicheres Zeugnis mehr von dem Namen des Mannes, der der Stadt ihre wertvollsten Kirchenmalereien schenkte, erhalten haben

---

[20]) Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon, I.

[21]) Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, 1893, S. 170 f.

[22]) D. Velius, Chronyk van Hoorn tot op den Jare 1630. Derde Druck by Isaac Willemsz. Anno 1648; S. 122: „Dit Jaer 1522, is gheschildert het oordeel aen't achter voorhemelt vande Kerck also ock de schilderyen boven 't Choor deur eenen Jakob Cornelisz geboortigh van Oostzanen was woonachtigh tot Amsterdam een Man seer voortreftigh in syn konst."

[23]) Über die dargestellten biblischen Themen siehe C. A. Abbing, Beknopte Geschiedenis der Stad Hoorn en van de Groote Kerk, Hoorn, Gebrüder Vermande, 1839, S. 83 ff., der seinem Werke die 4. Ausgabe von Velius zugrunde legte, die 1740 zu Hoorn bei Jakob Duyn mit Anmerkungen von Sebastian Genten erschien.

[24]) Siehe K. Steinbart, Paramente nach Jakob Cornelisz von Amsterdam, Kunstchronik, 56. Jahrg., N. F., XXXII, Nr. 52.

soll, ist kaum glaublich. Darum ist auch die Six'sche Vermutung[25]), es könne eine „Verwechslung mit Meister Jakob, schilder", vorliegen, „dessen Anwesenheit zu Hoorn Dozy[26]) nachwies, und der nach dem Namen seiner Frau und Kinder ein anderer ist, als der Amsterdam'sche Meister", ganz unhaltbar.

Die Zeit von 1523 bis zu seinem Tode ist in Dunkel gehüllt. Der alternde Meister wird sie in Amsterdam, seinem festen Wohnsitz, verbracht haben. Er starb im selben Jahre wie Lukas van Leiden und Cornelisz Engelbrechtsen vor dem 18. Oktober 1533[27]), nach van Mander „hochbetagt". Sein Geburtsjahr ist demnach mit 1470 eher zu spät als zu früh angesetzt.

Über die Familienmitglieder des Meisters entnehmen wir aus der Aufstellung von Six[28]) Folgendes: Die Frau des Jakob Cornelisz war eine Anna ..., die noch 1533, 1536 und 1546 als Witwe lebte. Sie hatten zwei Söhne und eine Tochter. Der eine Sohn war der bereits genannte Dierik Jakobsz, schilder, begraben am 27. Juni 1567. Der andere Sohn, Cornelisz Jakobsz, schilder, starb nach 1526, vor 1533. Während uns von dem ersten Sohne einige große Schützenbildnisse überliefert sind, über deren Verhältnis zur Schaffensweise des Vaters zu handeln sein wird, ist uns von der Tätigkeit des zweiten Sohnes nichts erhalten. Die Tochter hieß Annetje und war 1533 noch unverheiratet. Hingegen war die bei van Mander erwähnte Tochter, an die angeblich den jungen Scorel zarte Bande fesselten, an einen Amsterdamer Goldschmied verheiratet[29]). Die Six'sche Quelle und van Mander widersprechen sich. Es ist wahrscheinlich, daß van Manders Angaben in den Bereich seiner beliebten Legenden gehören und Annetje die einzige Tochter ist.

Als Bruder des Jakob Cornelisz und guten Maler nennt van Mander einen Cornelisz Buys, den Arent van Buchel[30]), als den ersten Lehrer Scorels bezeichnet. Auch von Cornelisz

---

[25]) M. J. Six, a. a. O. (Anm. 3).

[26]) Dozy, Ned. Spectator, 1886, Nr. 1.

[27]) Nach M. J. Six, a. a. O. (Anm. 3), Weesb. 4 bl. 91; dort ist auch sein gesamtes Inventar aufgeführt.

[28]) M. J. Six, a. a. O. (Anm. 3).

[29]) H. Floerke, a. a. O. (Anm. 1).

[30]) Arent van Buchel, Res pictoriae, um 1618.

Buys besitzt man entgegen der Six'schen These, die dem Künstler zahlreiche Arbeiten zuschreibt[31]), kein gesichertes Werk. Ich werde meine Ansicht später ausführlich zu beweisen suchen. Außer diesem Buys muß es, nach einer gezeichneten Tafel zu urteilen, einen zweiten Cornelisz Buys gegeben haben. Dieses Gemälde[32]) weist zwischen den Anfangsbuchstaben des Vaternamens und des Zunamens die Familienmarke

C B

auf und läßt stilistisch auf einen jüngeren Maler schließen, als es der Bruder Jakobs gewesen zu sein scheint. Die Annahme, der zweite Buys sei der Sohn des ersten gewesen, liegt nahe. Der leichteren Unterscheidungsmöglichkeit halber werden beide Meister in der Literatur als Buys I nnd Buys II geführt.

Die Handmarke Buys' II ist gleichsam das Wappen der Künstlerfamilie, das Jakob Cornelisz geschaffen haben wird. Dieser versieht mit dem Zeichen

I A,

das zwischen den Anfangsbuchstaben seines Vornamens und der Stadt seiner Wirksamkeit, Amsterdam, steht, seine Gemälde und noch reichlicher seine Holzschnitte. Von der durchgängigen Benutzung des Signums bildet nur ein Fall, auf den Sterck[33]) aufmerksam machte, eine Ausnahme. Auf dem großen Marienholzschnitt der Pariser Nationalbibliothek nämlich, der stilistisch und dem Formate nach zu dem 1507 datierten Marienblatte der Brüsseler Königl. Bibliothek gehört, fügt der Meister der Handmarke ein C, den Anfangsbuchstaben seines Vaternamens, an:

I A.
C

Die Signatur ist um so mehr ein Unikum, als der ungefähr gleichzeitige Brüsseler Holzschnitt mit dem üblichen Monogramm versehen ist.

---

[31]) M. J. Six, a. a. O. (Anm. 3), S. 99f.; M. Gustave van Kalcken et M. J. Six, a. a. O. (Anm. 14).

[32]) Rebekka und Elieser am Brunnen, Amsterdam, Reichsmuseum, Nr. 666.

[33]) J. F. M. Sterck, a. a. O. (Anm. 9), Oud Holland.

1

2

Über die Lebensumstände und den Charakter des Meisters sind nur Andeutungen erlaubt. Der Besitz der beiden Häuser läßt auf eine gewisse Wohlhabenheit schließen. Nach van Mander hat der Künstler bei seinen Mitbürgern in großem Ansehen gestanden. Aus der Behandlung, die er Scorel zuteil werden ließ, darf man auf einen vornehmen und hilfsbereiten Charakter schließen.

Zahlreich müssen seine Gönner gewesen sein, von denen er viele verewigt hat. Unter seinen näheren Freunden fehlt der Amsterdamer Buchdrucker Doen Pietersson sicher nicht. Er, der den größten Teil der Holzschnitte des Meisters verlegt hat; der in den Jahren 1523 und 1526 in Holland als erster, alle Verbote Kaiser Karls nichtachtend, das Neue Testament in niederdeutscher Sprache, in Anlehnung an Luthers 1522 zu Wittenberg erschienene Übersetzung des Neuen Testamentes, mit geringem, dem Cornelisz'schen Werke entnommenen Schmuck herausgab. Da wäre ferner ein holländischer Gelehrter anzuführen: Alardus von Amsterdam, zu dessen einem Buche[34]) Jakob Cornelisz Holzschnitte lieferte, unter denen sich ein Bildnis dieses Theologen von der Hand des Meisters befindet[35]). Und schließlich ist anzunehmen, daß der Meister in dem Kreise des aus Friesland stammenden Amsterdamer Kaufmanns Popius Occo verkehrt hat, dessen Haus ein Sammelplatz in- und ausländischer Gelehrter gewesen sein soll. Denn Popius Occo wird in dem erwähnten Kontrakte neben Jakob Cornelisz als zugegen bezeichnet.

Aus dem Werke des Meisters selbst aber wird zu schließen sein, daß er überall begehrt war, ja daß er mit Bestellungen überhäuft, kaum allen wird haben gerecht werden können.

---

[34]) Ritus edendi Paschalis agni, 1523 von Dodo Pietersson herausgegeben.

[35]) Berliner (Kupferstichkabinett) Exemplar des Büchleins: Nr. 2470 fol. 24 v.

III. Zur Literatur.

Heftig ist im 19. Jahrhundert um die Deutung des Monogramms gestritten worden. Während selbstverständlich zu van Manders Zeiten noch eine gute Vorstellung von dem Schaffen des Meisters bestand, war sie im Laufe der Jahrhunderte verloren gegangen, so daß es sie zu rekonstruieren galt.

Die eigenartigsten Deutungen wurden an Hand der zahlreichen Signaturen der Holzschnitte versucht, die man natürlich auf diese Weise dem van Mander'schen Jakob Cornelisz nicht zuerteilen konnte.

Huber und Rost[36]) lasen „Johann Walther van Assen"; Bartsch[37]) deutete das Monogramm auf „Werner van Ossanen" oder „Jean Walther van Assen", Collot d'Escury[38]) und Le Blanc[39]) desgleichen; Nagler[40]) nun gar komplizierte die Frage noch mehr und hielt das Signum für das eines Formschneiders „Jan van Meren Antwerpiensis", der nach den Zeichnungen des Jakob Cornelisz geschnitten habe.

Dagegen wurde die Stimme Brulliots[41]) laut. Er setzte sich mit aller Entschiedenheit für den van Mander'schen Jakob Cornelisz ein und stützte sich auf die Notiz eines Koning gehörigen Buches aus dem Besitze unseres Meisters, scheinbar von dessen Hand illustriert, mit der, wie er behauptete, eigenhändigen Inschrift: „Dit boek behoor toe Jakob Cornelisz Schilder tot Amsterdam in die Kalverstraat." Dieser These schloß sich Passavant[42]) an.

---

[36]) Huber u. Rost, Handbuch, V, 1801, S. 131.
[37]) Bartsch, Peintre-Graveur, VII, 1808, S. 444.
[38]) Collot d'Escury, Holl.-Röm., III, 1826.
[39]) Le Blanc, Manuel, I, 1854, S. 61.
[40]) Nagler, Monogrammisten, IV, 1871, S. 7 ff.
[41]) Brulliot, Dictionnaire des monogrammes, I, 1832, S. 19.
[42]) Passavant, Peintre Graveur, III, 1860, S. 24 ff.

Aber auch diesen ersten Vorposten auf dem richtigen Wege war es noch nicht klar geworden, daß das Mittelstück der Signatur nicht deutbar war, weil es eine Handmarke vorstellte. Dafür, wie überhaupt für die Identität des Monogrammisten mit Jakob Cornelisz von Amsterdam — es wurden nun auch Gemälde herangezogen —, trat Wilhelm Schmidt[43]) mehrfach ein.

In ganz feste Bahnen aber leitete erst Scheibler[44]) 1882 die Frage, indem er den Versuch unternahm, das gesamte Gemäldewerk auf Grund der monogrammierten Bilder katalogartig festzulegen. Er gelangte zu einem Gesamtbilde der Schaffensweise des Amsterdamer Meisters — wohlbemerkt nur in der Malerei —, wie es als Grundlage gelten kann, wenn ich auch einige Tafeln seines Kataloges abstreichen muß. Denn der enge Rahmen eines Artikels gestattete ihm nur eine gedrängte allgemeine Charakterisierung, ohne daß er im einzelnen eine beweiskräftige, stilkritische Analyse gab.

Die Folgezeit verdunkelte teilweise die Feststellungen Scheiblers. Die Hypothese des Belgiers Wauters[45]), den Meister des Oultremont-Triptychons im Brüsseler Museum, den man jetzt allgemein für Jan Mostaert hält, mit Jakob Cornelisz gleichzusetzen, war ein Unding und wurde wohlbegründet von Friedländer[46]) „aufs schärfste zurückgewiesen". Dülbergs Bestimmungen in dem Tafelwerke der Frühholländer zu Utrecht waren nicht glückliche, bedeuteten der gediegenen Arbeitsweise Scheiblers gegenüber einen Rückschritt. Die Spaltung endlich, die der holländische Forscher Six[47]) in Vorschlag brachte, indem er einige Tafeln ausschied und dem Bruder des Meisters, Buys I, zuerteilte, war durchaus unzuträglich.

Unter den zahlreichen Zuweisungen an Jakob Cornelisz, die ab 1882 mit Recht und Unrecht unternommen wurden,

---

[43]) W. Schmidt, Lützows Zeitschrift, II, S. 41; Zahns Jahrbücher, V, S. 48; Schestags Repertorium, I, S. 186; Kunstchronik, XV, 1880, S. 579.

[44]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

[45]) A. J. Wauters, Jakob Cornelisz (Amstelodamensis), Le maître du triptyque de d'Oultremont au musée de Bruxelles, 1899.

[46]) M. J. Friedländer, Repert. f. Kstw., XXIII, S. 257.

[47]) M. J. Six, a. a. O. (Anm. 3).

suchte Cohen im Künstlerlexikon Thieme-Becker[48]) in Form eines Verzeichnisses zu sichten. Eine kritische Untersuchung der Tafelgemälde ist seit Scheibler nicht wieder unternommen worden. Es gilt, das Richtige im Scheibler'schen Oeuvre des Meisters auszubauen, das Falsche auszumerzen, manche spätere unhaltbare Attribution zu streichen, Dülberg und Six zu berichtigen, um wenigstens von der Tafelmalerei des Jakob Cornelisz von Amsterdam ein völlig klares Bild zu erhalten.

---

[48]) a. a. O. (Anm. 17).

IV. Die Tafelgemälde.

1. Die frühe Periode (ca. 1500 bis ca. 1510).

Nichts bereitet bei Betrachtung des Entwicklungsganges der meisten altniederländischen Maler größere Schwierigkeiten, als die Frage nach den Anfängen der einzelnen Meister. Ihre gesicherten Werke führen uns häufig in die Hauptschaffensperiode und sind meistens nur durch einen großen Aufwand an minutiösen Vergleichen mit Erstlingswerken in Verbindung zu bringen. Den Prozeß des Werdens aber zu klären, bleibt mit die interessanteste Aufgabe jeder Künstlerbiographie. Denn so erst werden einerseits die einzelnen Stilstufen des Meisters in das rechte Licht gerückt, wird andererseits der Faden nach rückwärts angesponnen.

Bei dem Versuch, den Werdegang des Jakob Cornelisz von Amsterdam darzustellen, verstärken sich die Hemmungen noch insofern, als die fünf signierten Gemälde, sie, die sozusagen das Gerippe seines Werkes ausmachen, sich erst für die Jahre 1523 (Allerheiligenbild in Cassel), 1524 (Salome im Haag), 1526 (Saul und die Hexe von Endor in Amsterdam und Ruhe Marias auf der Flucht in Stuttgart), 1533 (Selbstbildnis? in Amsterdam) vorfinden[49]), folglich der letzten Zeit seines Lebens angehören. Für die voraufgegangene Epoche seines Wirkens als Maler existieren keine unumstößlichen Anhaltspunkte.

Wohl aber läßt sich seine Tätigkeit als Zeichner für den Holzschnitt mit Sicherheit sehr viel weiter rückwärts verfolgen. Das früheste Datum eines signierten Blattes ist 1507,

---

[49]) Von den fünf signierten Arbeiten kannte bereits Scheibler, a. a. O. (Anm. 6), vier. Das Stuttgarter Triptychon, das Scheibler noch als verschollen aufführen mußte, wurde, wie er selbst dann später im Repert. f. Kstw., X, 1887, S. 286, mitteilen konnte, von Eisenmann bei Dr. Walcher aufgefunden.

und zwischen dieser Jahreszahl und dem frühesten Gemäldedatum 1523 stehen auf den Holzschnitten neben den Monogrammen die Jahreszahlen: 1510, 1511, 1513, 1514, 1521. Ungefähr $1^1/_2$ Jahrzehnte mehr als durch die Tafelbilder sind demnach durch die Holzschnitte ziemlich durchgehend belegt. Außerdem hat Cornelisz gerade diesen Kunstzweig besonders gepflegt. Dort spricht sich so recht sein künstlerisches Leben aus. Man muß infolgedessen die Schwarzweißblätter des Cornelisz gleichsam als Hilfskonstruktionen für die durch Gemälde nicht gesicherte Zeit vor den signierten Bildern ausgiebig heranziehen.

Das ist um so notwendiger, als ich im Gegensatz zu Scheibler[50]) der Meinung bin, daß innerhalb der Malereien des Cornelisz zwischen der letzten signierten Periode und der von Scheibler[51]) aufgedeckten frühen Stufe, die sich um den Casseler „Christus als Gärtner" von 1507 gruppiert, ganz bedeutende, ohne die Holzschnitte schwer überbrückbare Unterschiede festzustellen sind. Solche wesentlichen Differenzen, die der Malweise eines Meisters eignen, geben mir Anlaß, einige Worte über die Disponierung des Themas voraufzuschicken.

Zwar gibt es nur eine, richtige Resultate verbürgende Methode, nämlich die, aus der Analyse der monogrammierten Gemälde unter Zuhilfenahme der signierten Holzschnitte Stützpunkte für die ungefähr dreißig unsignierten Tafeln zu finden, aber eine dreifache Möglichkeit der Darstellung.

Die erste wäre, den Leser den methodischen Weg, den der Kritiker gehen muß, unter gleichzeitiger Charakterisierung jedes Gemäldes zu führen. Solche Darstellungsart müßte die Hervorhebung des Verwandtschaftsgrades zwischen zeitlich weit auseinander liegenden Arbeiten — die unsignierten Bilder liegen ihrer Entstehungszeit nach zum größten Teil früher als die bezeichneten — besonders intensiv gestalten, was wiederum ein nebensächlicheres Behandeln des Unterschiedlichen zur notwendigen Folge hätte. Schließlich wäre es bei einem derartigen Rückwärtsblicken ausgeschlossen, die Entwicklung des Meisters als ein Vorwärtsschreiten zur vorherrschenden Empfindung zu bringen. Die durchlaufende Linie litte.

[50]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).
[51]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

Neben dieser Art der Anlage ist eine zweite denkbar. Sie würde die Frage nach der Echtheit sämtlicher unsignierten Gemälde in einem Abschnitt für sich zur Entscheidung bringen und dann erst, auf dem Gewonnenen fußend, Würdigung und Entwicklungsgang folgen lassen. Das bedeutete eine Zweiteilung, jedes Gemälde unterstände einer doppelten Kritik, Wiederholungen würden unvermeidlich und die Lektüre wäre durch sie erschwert.

Indem ich daher den dritten Weg einer Besprechung der Bilder in üblicher chronologischer Reihenfolge einschlage, bin ich in der Lage, die Malereien mit den innigsten Stilverwandtschaften fortlaufend nebeneinander zu rücken und das auf Grund genannter Methodik erzielte Resultat in umgekehrter Reihenfolge, so wie es sich tatsächlich vollzogen hat, nachzuprüfen. Dermaßen werde ich, auf die Analogieen zwischen den eng zueinander gehörigen Arbeiten aufmerksam machend, durch ungefähr zwei Jahrzehnte an Hand der monogrammierten Holzschnitte vorwärts schreiten, um endlich zu den gesicherten Tafeln vorzudringen. Dabei muß sich der Leser bescheiden, wenn er vielleicht erst am Ende der Abhandlung klar überschauen kann, daß das aufgeführte Gebäude den einzig möglichen Abschluß gefunden hat.

Ich wende mich nunmehr dem ersten Gemälde des Meisters zu.

Als „ganz frühes Werk" des Jakob Cornelisz bezeichnete Scheibler[52]) die Anbetung der heiligen drei Könige im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Auch Dülberg[53]) empfand die Adoration als mit Cornelisz nahe zusammenhängend, konnte sich aber nicht entschließen, das Gemälde als eigenhändige Arbeit zu bezeichnen, und deutete auf Jan Swart van Groningens Frühzeit hin. Die Kritik muß Dülbergs Vorbehalte als ungerechtfertigte verwerfen und Scheiblers Bestimmung beipflichten. Tafel II.

Die Komposition der Adoration zerfällt in zwei Teile: In die linke Gruppe, gebildet von Joseph, Maria mit dem

---

[52]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

[53]) F. Dülberg, Frühholländer in Utrecht, Haarlem, Kleinmann.

Kinde und den beiden vor ihr befindlichen Königen, und in die rechte Gruppe des Mohrenkönigs mit seinen Begleitern. Die beiden hervorstechenden Hälften sind innerlich in sich und mit einander durch eine lebhafte Gebärdensprache, die Mutter und Kind gilt, äußerlich durch den herübereilenden Mohrenjungen verbunden. Das Gefühl für kompositionelle Glieder wird von einem Empfinden für die Verteilung der Massen begleitet, das die folgenden Gemälde nicht minder charakterisiert. Den Figuren der linken Seite halten die der rechten die Wage: Joseph und der Mohrenkönig sind gewollte innere Rahmenglieder. Durch das Neigen ihrer Köpfe erhält man den Eindruck eines teilkreisförmigen Abschlusses, der dann oben in den Arkaden weiterklingt. Überhaupt ist das Mauerwerk als Stütze der Gestalten gedacht, so daß die Pfeiler für Joseph, den stehenden König und die beiden rechten Figuren Folien bilden.

Die auftretenden Leeren der Komposition werden mit vielerlei unverarbeiteten Zutaten gefüllt. Das fällt Cornelisz um so leichter, als ihm der perspektivische Instinkt abgeht, er demnach am alten System der „Gründe", die noch dazu ansteigen, und des Ausblickes festhaltend, genügend Füllsel einschieben kann. So werden der sitzende Page, der als Mittelgrundselement empfunden ist, und die mit den Pferden haltenden Knappen, bei denen der Hintergrund beginnt, zu Lückenbüßern, die keinen organischen Zusammenhang der „Gründe" zu erwirken vermögen. Eine schwerfällige Raumdistanzierung wird dadurch versucht, daß die Figuren in jeder neuen, sich vom Vordergrunde weiter entfernenden Schicht kleiner gemalt werden. Trotzdem erwecken die Personen selbst im offensichtlichen Hintereinander die Vorstellung des Nebeneinander.

Die Frage nach der Herkunft der Komposition führt in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Tafel II, 1. Die Gruppe mit der sitzenden Gottesmutter und dem auf die Kniee gesunkenen Alten, der ein Händchen des Knaben an den Mund führt, ist dermaßen altertümlich, daß die Berliner Tafel[54]) aus dem Kreise Darets des ähnlichen Vorwurfs halber

[54]) Nr. 538 des Kataloges der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums, Ausgabe von 1912, S. 306. Phot.: Hanfstaengl, München.

Jakob Cornelisz zugesprochen werden konnte[55]). Auch der Katalog des Kaiser-Friedrich-Museums spricht von einer stilistisch verwandten Darstellung im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht und meint damit ohne Zweifel diese Adoration des Cornelisz. Solche Verwandtschaften sind allgemeine Kompositionsähnlichkeiten, die in der archaisierenden, um die Jahrhundertwende aus Mangel an eigener Kraft in den Niederlanden einsetzenden Bewegung ihren Grund finden. Sonst hat die Berliner Anbetung garnichts mit der Utrechter gemein.

Die geschilderte Art der Gruppierung findet sich schon in der Berliner Anbetung von der Hand Darets[56]) selber und erinnert weitläufiger noch an die Münchener Anbetung Rogiers van der Weyden. Vielleicht hat die Komposition beim Flémaller Meister Robert Campin, dem Lehrer Darets und Rogiers, ihren Ursprung.

Für das in dieser Künstlergilde heimische Schema wird Geertgen ein wichtiger Mittelsmann gewesen sein. Die Anbetung des Haarlemer Meisters in Prag nimmt im Hauptteile die alte Gruppe auf und dürfte sie dem Amsterdamer weitergegeben haben. Hinzugefügt hat der Haarlemer das reiche Gefolge der Könige, wodurch ein frischer Zug — an das Bühnenmäßige der Mysterienspiele erinnernd — in das Gemälde kommt, den wiederum Cornelisz geflissentlich in sein Werk überträgt.

---

[55]) Während H. v. Tschudi (Jahrb. d. Preuß. Kts., 1898, S. 8 ff. u. 89 ff.) die Berliner Tafel für eine eigenhändige Kopie des Amsterdamers nach einem verschollenen Originale des Meisters von Flémalle hielt, hatte L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6), vordem die Veroneser Variante (Pinacoteca Communale, Nr. 156 des Kataloges von 1912; Abbildung bei F. Dülberg, Frühholländer in Italien, tav. XXXII; Phot.: Anderson, Rom) für ein Original des Cornelisz erklärt. Beide Ansichten erwiesen sich in bezug auf die Eigenhändigkeit als hinfällig (siehe W. Cohen, a. a. O. Anm. 17). Nur die Hintergrundselemente des Veroneser Gemäldes, das ein Kopist vom Anfang des 16. Jahrhunderts, die altertümlichen Figuren der Berliner Tafel übernehmend, schuf, sind — man vergleiche die Landschaft, das auf durchbrochenem Felsen ragende Schloß, die kleinen verstreuten Figuren, die Wolkenpartien mit ähnlichen Motiven des Kasseler Frühbildes — aus Werken des Cornelisz geborgt, um den alten Vorwurf zu modernisieren.

[56]) Siehe Georges H. de Loo, An authentic work by Jacques Daret painted in 1434, The Burlington Magazine, vol. 15, July 1909, S. 202.

Ganz bestimmt deutet ein anderes Element auf Rogier: der Stall. Von der Münchener Anbetung ist das aus Quadersteinen aufgeführte Gebäude, das sonst beispielsweise in Campins Dijoneser und Darets Berliner Anbetung, viel eher dem biblischen Texte entsprechend, eine primitive Holzhütte ist, zum wesentlichen entlehnt. Von dort stammen die beiden Bogenöffnungen und die drei rückwärtigen Pfeiler mit überstehenden Platten als Kapitellen. Am deutlichsten wird der Anschluß bei der Bedachung. Das stützende Querholz, das baufällige Strohdach, die kahlen Dachsparren, ganz besonders das auf dem Firste stehende Mauerbruchstück mit dem Überbleibsel eines Fensters, in dessen Mitte eine kurz über der Basis abgebrochene Säule steht, sind von Cornelisz verwendet worden.

Die Zeichnung ist zähe, hart und ungelenk. Die Figuren entwickeln sich nicht von innen nach außen, sondern die Binnenzeichnung wird vom Umriß bestimmt, der sich dem Auge aufdrängt. Infolgedessen wirkt der Menschenschlag länger und hagerer als er tatsächlich ist.

Die Gesichtshälften der herausmodellierten Köpfe stehen zueinander im Widerspruch, so daß das Profil, dreimal angewandt, richtiger erscheint. Die Augen der Dreiviertelprofile blicken nicht nach dem gleichen Fleck und der Augapfel des Profils ist nicht seitlich gezeichnet, sondern als wäre er von vorn gesehen. Der alte kniende König schielt den Betrachter an. Die Nase sitzt schief nach der verkürzten Gesichtshälfte zugedreht. Haupt- und Barthaare sehen flachsartig aus.

Einzelheiten in der Wiedergabe der Köpfe werden am besten durch einen Vergleich mit denen der späteren Tafeln
Tafel II, 2. hervorgehoben. Der zweite König ist mit Joachim auf der „Anna selbdritt" im Ahrensburger Schlosse bei Rintelen in Westfalen zusammenzuhalten: Kräftig geäderte Haut, hoher Schädel, breitrückige scharf geschnittene Nase, hervortretende Backenknochen, eingefallene Wange. Die Stirne Josephs in Utrecht und in Ahrensburg biegt zurück, die Nase ist geschweift, ein spärlicher Bart rahmt das Gesicht, vom Halse wird nur ein dreieckiges Stück sichtbar, weil die stark markierte Kinnpartie ihn überschneidet. Die Augen der heiligen Männer sind gleich denen des Kasseler Gemäldes „Noli me tangere"

in eine Höhlung eingebettet, zu der die Partien zwischen Braue und oberem Lide dachförmig abfallen. Besondere Merkmale hüben und drüben können nur von derselben Hand entworfen sein: Das geschweifte, ein gutes Stück über den Augapfel fallende obere, das entgegengesetzt ausgebuchtete untere Lid, die betonte Tränendrüse, die aufgeworfenen Unterlippen, der schräg stehende Mund. Er erscheint hier mehrfach gleichsam sprechend geöffnet wie der des Jünglings der Bonner Legendenszenen oder der Kasseler Magdalena. Die Ohrmuscheln des ältesten Königs oder des Mohren und Christi in Kassel sind nicht mit dem Kopf verwachsen, sondern scheinen nachträglich angefügt zu sein. In den äußeren Ohrenrand fügt sich konzentrisch der innere, unten hakenförmig endend. Nach oben zu läuft der das innere Gehäuse umschließende Rand in eine kleine Öse aus.

Der Gesichtstypus der Maria zeigt das flachgedrückte Oval von faltenlosem Inkarnat. Der Kopf ist schräg auf den Hals gesetzt, der Einschnürungen erkennen läßt. Eine Rahmung des Gesichtes, durch das Kopftuch erzielt, wird in Ahrensburg, auf dem Aachener Tondo der ruhenden Maria, dem Straßburger Gemälde der Madonna auf der Mondsichel und sonst häufig durch das herumfließende Haar erreicht. Gewölbte, hohe Stirne, schmalgratige Nase, in die die Brauen einlaufen, ein Mund, dessen Winkel durch ein winziges Loch markiert sind, die Grube unter der Unterlippe sind nicht minder Merkmale der Madonnenantlitze in Ahrensburg und Aachen. Tafel II, 1.

Das Christkind auf dem Schoße der Maria hat den geschwollenen Kopf und die verdickte Wange der Knaben auf den soeben angeführten Gemälden.

Vorbildlich für die Gesichtsnormen war der ältere holländische Meister der Amsterdamer Lucialegende. Auf „Übereinstimmungen" zwischen ihm und Cornelisz machte Cohen[57]) als erster aufmerksam. Valentiner[58]) ging weiter und hielt jenen Anonymus für den Lehrer unseres Meisters. In der Tat sind die Beziehungen des Cornelisz zum Pseudo-Geertgen — einen Namen, den er infolge seiner Abhängigkeit von Geertgen er-

[57]) W. Cohen, a. a. O. (Anm. 17).
[58]) W. R. Valentiner, a. a. O. (Anm. 4), S. 81.

halten hat — in jeder Hinsicht unverkennbare. Wenn der Einfluß des Anonymus hier noch nicht ganz so offensichtlich spürbar ist, wie er es im Laufe der weiteren Betrachtung werden wird, und wie man ihn demnach bei dem ersten Werke des Amsterdamers erst recht annehmen müßte, so mag der Grund darin zu suchen sein, daß das Utrechter Gemälde teilweise in Ausdrucksformen befangen ist, die nach der vorherigen Darlegung bis tief ins 15. Jahrhundert zurückreichen.

Die Formel für die plastischen Köpfe, bei den Männern markant, besonders scharf im beliebten Profil, bei den Frauen glatt und gedunsen, vererbte der Pseudo-Geertgen dem Amsterdamer. Viele Einzelheiten, die dem Gesichtstypus des Cornelisz ihr eigentümliches Gepräge geben, hat der Anonymus geschaffen. Das kann ein Vergleich Marias mit der Madonna
Tafel VII, 1. auf der Kreuzabnahme Figdors in Wien[59]) oder des zweiten Königs mit dem Manne, der ebendort die Leiter hinabsteigt, bezeugen.

Die laschen Hände von glatter Epidermis, die verschiedentlich unnatürlich verkrümmten Finger mit deutlich abgesetzten Nägeln gemahnen an den Meister der Lucialegende. Hingegen weisen trockene, akzentuierte Hände, z. B. die des zweiten Königs, auf Geertgen selber, speziell auf seine Wiener Beweinung[60]), und ähneln in bezug auf spätere Frühwerke denen Joachims in Ahrensburg.

Der Typus der hölzernen Pferde des Hintergrundes, die durch ihre spitzen, steifen Ohren, den kräftigen Knochen am oberen Rande der Augenhöhlung, die gekennzeichnete Schläfengrube, die abstehenden Kinnladen und eiförmigen Nüstern auffallen, schließt sich selbst im Hinblick auf Zaum- und Sattelzeug eng der Darstellungsformel für das Pferd der Bonner Legendenszenen an.

Der Behandlung der schweren Stoffe ist besondere Sorgfalt gewidmet. Die rundlichen Faltenröhren haben keine einheitliche Richtung. Sie sind vorwiegend parallel geordnet und häufen sich hie und da (siehe die Schoßpartie der Maria) besonders reichlich. Sie sind scharf von den tiefen Faltengruben

[59]) Phot.: J. Löwy, Kunst- u. Verlagsanstalt, Wien.

[60]) Nr. 645 des Führers durch die Gemäldegalerie. Phot.: Hanfstaengl, München.

abgesetzt, die vielfach ösenartig enden. Stufenmäßig fallen die gerollten Massen über das Madonnenknie und erinnern in Anordnung und Steifheit an plastische Arbeiten. Stoßen die Faltenzüge auf den Boden, laufen sie bogenlinig umbiegend oder winklig einknickend weiter. Das Auge vermag auf den durchgehenden Faltenrücken ohne Unterbrechung entlang zu gleiten. Ein Hang, die Stoffpartien auf der Erde besonders knittrig zu gestalten, ist vorhanden. Charakteristisch sind weiter die dreieckigen Faltengruben, beispielsweise zwischen den Knieen des sitzenden Pagen, und die augenartigen Öffnungen der Faltenröhren. Die „Augen" sind am Madonnengewande erkennbar und kommen durch Übereinanderschlagen des Tuches zustande, eine Eigentümlichkeit, die man gleichfalls am Saum des Kasseler Magdalenenkleides beobachtet. Im allgemeinen sind die Säume S-förmig geschlängelt; eine, auch den kommenden Werken angehörige und langsam zunehmende Sonderheit. Selbst eine nebensächliche Anordnung, wie die Bausche am Halssaum des Mannes mit der Kappe, ist gegenüber derselben, nur aufdringlicheren Eigenheit des Ärmelrockes Christi in Kassel, ein leiser Vorklang. Schließlich macht sich schon auf den Ärmeln des Joseph-Kittels und auf dem Schoße des Pagen ein Faltengerinnsel bemerkbar, das, vom Luciameister übernommen, stärker entfaltet zumal im Aachener Tondo und Kasseler „Christus als Gärtner" auftritt.

Blicken wir auf die Farben! Bei Beurteilung derselben befindet man sich auf sicherem Boden. Die auf Eichenholz gemalte Tafel ist mit Ausschluß gewisser hinterer Partien und der rechten äußersten Ecke, wo die Farben geronnen sind, gut erhalten; dafür sprechen die feinen, gleich einem zarten Spinngewebe sich über das Bild legenden Krakelüren.

Die Farbschicht ist fest und mutet teigig an. Derselbe spitze Pinsel, der in Utrecht tupfartig und feinstrichig Goldgewänder, Gefäße, Kronen, Halme, Gräser malt, tupft Lichter auf die Gewänder in Aachen und Kassel, geht in diesen Tafeln jedem einzelnen Haare fadenartig nach, punktiert Faltenstege, Blätter und schichtet die Laubmassen in parallele Segmente. Man beachte daraufhin einmal die zarten Farbfäden im Turban des äußersten Mannes rechts und die tropfenartigen Perlen, die am reichen Schulterumwurf des Mohrenkönigs

herabhängen. Die Perlen sind nicht mit durchlaufendem Pinsel umrissen, sondern mit abgesetztem Pinsel charakterisiert, vergleichbar den Steinen, die vom starkgeschweiften Haubenrande der Kasseler Magdalena fallen.

Die vorwiegenden Farben sind grün, rot und gold. Grün wird von lichten Tönen bis zu ganz dunklen abgewandelt; rot von der Weinfarbe zum Zinnober- und Rosa. Das Inkarnat geht von weißen und rötlichen Tönen bis zu tiefbraunen. Cornelisz verfügt ebensowenig wie der Luciameister über ein malerisches Auge. Die Lokalfarben springen einzeln heraus, ordnen sich keinem Gesamtwert unter. Die Farbe ist Füllung des Umrisses, also Mittel, nicht Selbstzweck. Man wird das Gefühl des Bunten und Mosaikartigen nicht los und stößt überall auf den Zeichner, der stärker ist als der Maler.

Trotzdem ist eine Gabe für die farbige Hervorhebung der wichtigsten Person des Bildes und der Versuch eines Ausgleichens der Töne aneinander vorhanden. So fällt das grünliche Weiß des Marienmantels mit grünen Schattierungen als lichtester Ton ins Auge. Er rahmt das Dunkelgrün der Untergewandung, das mit dem ähnlichen Ton im Kittel Josephs korrespondiert. Angenehm steht der dunkel-rosafarbene Kragen des Mohrenkönigs zur hell-rosafarbenen Kappe mit Zaddeln, die der Zunächststehende trägt. Und das Weiß des Hermelinpelzes, der den zweiten König schmückt, hebt sich leuchtend von dem Goldton seines Mantels ab.

Als eine immer wiederkehrende, hier bereits im Keime vorhandene Eigenheit der Cornelisz'schen Malweise ist die Wiedergabe der Baulichkeiten anzusehen. Die Steinquader, Bogenstücke und Kapitelle sind durch zarte helle und dunkle Striche getrennt, die wie Einkerbungen erscheinen. Die Fläche des Steines wird schwach marmoriert. Der das Gemäuer links zierende Fries mit geflügelten Putten sticht farbig von der Umgebung ab. Eine derartige malerische Behandlung der Architekturteile erweckt den Eindruck des Zusammengesetzten und Stückhaften, der sich in späteren Arbeiten dem Beschauer stärker aufdrängen wird.

Der Charakter der Darstellung ist dem heiligen Vorgange entsprechend würdevoll. Trotz der lebhaften Gebärdensprache eine Verhaltenheit! Aber die harte Zeichnung und das blumige

Kolorit lassen jenes Gefühl der Innigkeit nicht aufkommen, das für die Anbetung des Jesusknäbleins ein Haupterfordernis wäre.

Ich führte genug der Gründe ins Feld, um die Utrechter Adoration als von derselben Hand ausgeführt hinzustellen, die die folgenden Gemälde schuf. Den einzigen festen Anhaltspunkt für die Datierung der Frühwerke bietet der „Christus als Gärtner" in Kassel mit der Jahreszahl 1507. Sie bedeutet für die Anbetung aus stilistischen Erwägungen einen „terminus ante quem".

Die Zeitgenossen des Cornelisz: Jan Gossart, Cornelis Engelbrechtsen, Lukas van Leiden, sahen in ihren Anfängen die allgemeine Form flacher. Das Gefühl für die Dreidimensionalität wird allenthalben erst langsam stärker. Ein Vergleich zwischen der Utrechter und Kasseler Tafel ergibt, daß die Figuren im Erzbischöflichen Museum mehr auf den Grund aufgeklebt sind, während sie in Kassel herausspringen. Auch ist es ein Zeichen der früheren Entstehungszeit des Utrechter Bildes, daß die Gewänder, wenn auch in zahlreiche Falten gelegt, nicht annähernd so kräftig aufgewühlt sind wie die Kasseler. In diesem Punkte wird so recht die verschiedene Stilauffassung beider Werke deutlich: In Utrecht trotz aller Faltenwulste die ruhige „Existenz" des Stofflichen, die dem 15. Jahrhundert eigen ist, in Kassel der Wille des Spätgotikers, dem Stofflichen ein eigenes Leben zu sichern.

Damit rückte die Anbetung mehrere Jahre vor das Datum 1507. Außerdem lassen äußere Gründe, nämlich die Trachten, auf den Beginn des 16. Jahrhunderts schließen, worauf Scheibler[61]) aufmerksam machte. So dürfte das Gemäde um 1500 entstanden sein.

Ungefähr ein Dreißiger war Jakob Cornelisz, als er die drei Könige mit Gefolge vor Maria und dem Kinde malte. Kein Neuerer! Ein altes Kompositionsschema liegt seiner Arbeit zugrunde. Er steht insofern mit dem ersten Werke mehr im 15. denn im 16. Jahrhundert. Er hält zähe an Traditionen fest, die ihm in zeichnerischer und malerischer Hinsicht vom Pseudo-Geertgen überliefert worden sind. Die Zeichnung enträt des Verständnisses für das Wesen der Figur im

[61]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

Raume, die Malerei entbehrt des Instinktes für das Ineinandergehen der Farben, der Vortrag ist bar der Innigkeit. Gemessen an den Fähigkeiten zeitgenössischer Meister, sinkt der Wert des Utrechter Werkes. Gestalten, als Raumelement im Raume, perspektivisches Wissen zeichnen Jan Gossarts um 1505 gemalte frühe Anbetung aus. Und Schummer der Farbe, den innigen Gehalt noch steigernd, besaß Geertgen tot sint Jans, der Ahne der holländischen Malerei, die hier zur Besprechung steht. Aber doch schließlich vermag die früheste Arbeit des Cornelisz uns Anerkennung abzugewinnen durch ihr anschauliches Pathos. Erst recht schließlich beim Fortschreiten in der Betrachtung des gesamten Werkes wird sie immer mehr als ein bedeutsamer Anknüpfungspunkt und als eine, sämtliche Frühbilder und von den späteren die meisten, überragende Leistung hervortreten.

Ich fand bei der Stilkritik der Anbetung in Utrecht feste Zusammenhänge mit der Darstellung der Anna selbdritt in der Fürstlich Bückeburg'schen Sammlung des Ahrensburger Schlosses.

Tafel III, 1.

Scheibler[62]) nahm das Gemälde, das Lübke[63]) vordem als westfälisch angesprochen hatte, für Jakob Cornelisz in Anspruch. Seiner Bestimmung, die unbestritten blieb, ist aus stilistischen Gründen beizupflichten.

Der Erhaltungszustand ist ein sehr schlechter. Dazu ist die Tafel durch unsachgemäße Restaurierung arg verdorben. Besonders ruiniert ist das rechte Bilddrittel. Recht übermalt ist das Gesicht Annas, neu aufgesetzt sind die Lichter auf dem Ärmel Marias. Die linke Hälfte hat sich, zumal in den Hintergrundspartien, am besten erhalten. Der Kopf des Kindes und die pflückende Hand Annas weisen noch die alten Sprünge der Malerei auf.

Die Figuren Annas und Marias werden links von Joachim und Joseph, rechts von einem Pfau mit prangendem Rückengefieder umschlossen. Dem höchsten Punkt der Figurengruppe entspricht in der Landschaft die flache Bergkuppe gegen den Horizont, als Rückhalt für den Kopf Annas gedacht. In der

---

[62]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).
[63]) Lübke, Westfalen um 1853, S. 363.

1

2

allgemeinen Anlage der Hauptpersonen, also, daß Maria, auf dem Schoße das Kind haltend, links zu Füßen der Mutter hockt, die auf einer Rasenbank sitzend die Tochter weit überragt, steht die Tafel in enger Beziehung zu Geertgens „Anna selbdritt" in Braunschweig[64]). Der Amsterdamer muß das Diptychon des Haarlemers gut gekannt haben. Denn es sind als weitere kompositionelle Verwandtschaften feststellbar: Die gemauerte Rasenbank mit dem Blumenständer im Rücken Marias, die Architektur in der linken oberen Ecke, das Hügelland als Folie des Annenkopfes und der nach rechts orientierte, dreieckige, auf den Boden fallende Zipfel des Annengewandes. Tafel III, 2.

Über einander lagernde Schichten sollen wie in Utrecht den Raum in Ahrensburg distanzieren. Das Gefühl für die Ferne wird nicht erzielt. Das Bergmassiv versperrt den Blick, während es vielleicht in Schulterhöhe Annas sichtbar werden müßte. Infolgedessen bleibt auch für den Himmel nur ein schmales Stück der Tafel übrig. Es liegt durchaus die unbeholfene Kompositionsweise des Pseudo-Geertgen vor, der z. B. in der Amsterdamer Kreuzigung[65]) gleich Cornelisz seine Unkenntnis elementarster Raumgesetze durch in- und übereinander geschachtelte „Gründe" zu bemänteln sucht. An ihm und am Amsterdamer ist die Errungenschaft Geertgens, der, mit dem alten System der „Gründe" arbeitend, trotz derselben eine organische Landschaft zu schaffen vermochte, spurlos vorübergegangen. Tafel VIII,1.

Das Gesicht Marias ist voller modelliert als in Utrecht. Das Köpfchen des Kindes ist gedunsener als dort. Durch die hohe gewölbte Stirne wird das Frauengesicht in die Länge gezogen und erhält einen blöden Ausdruck. Es macht sich hier schärfer als auf dem ersten Werke die Norm des weiblichen Typus geltend, die in der Folge immer wiederkehren wird und beim Luciameister erlernt ist. Der Anonymus besitzt nicht Geertgens Fähigkeit, das Gesicht als ein zusammenhängendes Ganze von Fleisch und Blut zur Erscheinung zu

[64]) Nr. 13 der Gemäldegalerie. Phot.: Bruckmann, München.

[65]) Nr. 951a des Catalogus (Supplement) von 1912 der Schilderijen in het Rijks-Museum. Abbildung bei W. R. Valentiner, a. a. O. (Anm. 4), S. 69.

bringen, sondern betont — eine bei Kleinmeistern übliche Tatsache — Nebensächlichkeiten der Geertgen'schen Schaffensweise übermäßig: Die hohe Stirne, die freien Schläfen, die bogenlinige Umrahmung des Gesichtes. Die so outrierte Kopfform kommt bei der Ahrensburger Maria klar zum Durchbruch.

Die kraftlose Hand der Madonna mit dem schmalen Gelenk, dem runden Rücken und den langen Fingern ist eine Fortentwicklung der Rechten Marias in Utrecht. Bis in Kleinigkeiten ist die Hand der Ahrensburger Maria aus der Formenwelt des Luciameisters ableitbar: Ein Blick auf die Rechte der
Tafel VII, 1. Frau, die in der Wiener Kreuzabnahme an den einen Fuß des Leichnams Christi rührt, bestätigt das. Beim Pseudo-Geertgen stößt man auf einen weiteren Bestandteil der Haarlemer Schule, der einem im Motiv der pflückenden Hand Annas entgegentritt, durch Zusammenschluß von Daumen und gekrümmtem Zeigefinger einen runden Hohlraum entstehen zu lassen.

Die Haare sind weniger fest als in Utrecht, gleichmäßig gewellt, einförmig belichtet auf den Wellenbergen. Über die Herkunft solcher, für die gesamte Cornelisz'sche Schaffensweise bezeichnenden, Haarbehandlung geben die Kreuzabnahme bei Figdor und der Amsterdamer Kalvarienberg des Anonymus ausreichende Auskunft.

Wenn auch der schlechte Erhaltungszustand der Tafel keine einwandfreie Vorstellung mehr von der Anordnung der Stoffe vermitteln kann, so ist doch so viel erkennbar, daß die auf dem Boden kriechenden Faltenpartien des Marienmantels gegen die Anbetung aufgelockert anmuten. Die gepreßte Utrechter Gewandung ist hier mit denselben Formeln luftiger dargestellt. In der loseren Gestalt des Stofflichen liegt der Keim zu dem Faltenwust des Kasseler „Christus als Gärtner".

Die spielzeugartigen Baulichkeiten der Ferne sind in der Zeichnungsweise vom Luciameister beeinflußt. Fenster und Öffnungen setzen sich, wie beim Anonymus, scharf von der übrigen Steinmasse ab. Der Kuppelbau mit herumlaufenden hohen, den Zentralraum erweiternden, einzeln gewölbt-abgedeckten Apsiden ist von der Figdor'schen Kreuzabnahme entlehnt.

Soweit es sich noch beurteilen läßt, muß das Annengewand dunkelgrün gewesen sein. Das Rot des Madonnenmantels umschließt das Dunkelblau ihres Untergewandes. Neben Rot

und Grün, die man als Hauptfarbtöne in Utrecht unterschied, tritt hier also ein dunkles Blau. Die jetzigen Lichter auf der Ärmelpartie der Madonna bedecken sicher alte vorhanden gewesene. Ein dunkles Rot kehrt im Gewande Joachims, ein helleres in dem Josephs wieder. Und dann fügt sich allenthalben ein Grau verschiedener Schattierungen — sehr beliebt beim Pseudo-Geertgen — ein: Hell im Boden, auf dem Joachim steht, und in dessen Mantel; ins Rötliche spielend auf dem Kleidchen des Knaben, ins Weiße auf der Architektur links, ins Violette auf dem Mantel, den Joachim in der Hintergrundsszene trägt. Das Farbschillern, in Utrecht zu spüren, verstärkt sich hier: Gelb mit Rot im Mantel Joachims, Rot mit Weiß in der Schleife des Annengewandes. Der feine Pinsel strichelt die goldenen Muster auf Ärmel und Streifen des Annenkleides, die Wasserstreifen, die Goldfäden der Haare, zumal die Goldlichter der Stadtkuppel, trennt die Steine des Gebäudes durch zarte Lichter und randet die Bäume des Grundes hell.

Die Menschen sind noch weniger Träger seelischer Regungen, als die Heiligen der Anbetung. Die größere Ruhe in den Figuren steigert die Steifheit der Szene, anstatt ihr wenigstens etwas von dem intensiven Empfinden, von dem Losgelöstsein zu geben, das Geertgens Kunst vermittelt. Cornelisz präsentiert sich als ein Meister zweiten Grades, der zwar rein äußerlich von des Haarlemers Braunschweiger Komposition inspiriert ist, ohne sie mit dessen Geiste anfüllen zu können.

Mannigfache Argumente sprechen für eine spätere Entstehungszeit, als ich sie für die Utrechter Anbetung anberaumte. Die Köpfe weisen nicht ganz die übermäßig plastische, gleichsam aus Holz geschnitzte Form des 1507 datierten Kasseler Bildes auf. Die Faltenordnung stellt nach meiner Darlegung ein Stadium zwischen Utrecht und Kassel dar. In der Landschaft ist noch nicht jenes Geschick, die steigende Bodenform glaubhafter zu machen, erreicht, das letztere Tafel aufzeigt. So gehört denn die „Anna selbdritt“ in den Zeitraum zwischen ca. 1500 und 1507, und zwar stilistisch näher an das erste Werk des Meisters. Mit der Anberaumung auf wenige Jahre nach 1500 befinde ich mich in bewußtem Gegensatz zu Scheibler, der in mir unerfindlicher Weise das Gemälde der mittleren Periode des Meisters einreihte.

Dem Ahrensburger Gemälde füge ich zeitlich die sehr kleine Tafel der Madonna mit dem Kinde im Strahlenkranze auf der Mondsichel in der städtischen Gemäldesammlung zu Straßburg an. Die Zuweisung an Cornelisz stammt laut Katalog der Straßburger Sammlung von Friedländer.

Das Bild hat recht gelitten. Der linke Fuß des Kindes und die linke Hand der Madonna sind übermalt. Die schwarzen Schraffierungen im Mantel sind neu nachgezogen. Dagegen sind die alten Sprünge im Gesicht Marias gut erkennbar. Das Blau im Kleide der Madonna ist im Farbton stark zurückgegangen. Um so mehr leuchtet der rote Mantel mit den weißen Lichtern auf goldbraunem Grunde.

Das Motiv der auf Wolken schwebenden Gottesmutter enthebt zwar den Meister einer Wiedergabe der Umgebung, nicht aber der räumlichen Gestaltung, die er vernachlässigt. Er möchte allein durch das Aufwirbeln des Mantels und seine farbige Betonung plastisch wirken und vergißt, die als Kontrast empfundene Leere des Gewandes mit der ausgebauchten Silhouette zu beleben.

Der Schwung im Umriß wird im Mantelsaum nochmals aufgegriffen, damit die S-förmige Biegung der gesamten Gestalt unterstrichen, und dem alten Schönheitsideal des gotischen Menschen nachgeeifert.

Der Kopftypus von Frau und Kind ist aus den beiden ersten Arbeiten zu folgern. Das Gesicht Marias ist etwas angenehmer als in Ahrensburg, voller als in Utrecht. Die kraftlose Handhaltung resultiert von dorther. Und die eigentümlich bauschige Faltenbehandlung, die in der Anbetung bereits beschlossen war, in Ahrensburg schärfer zutage trat, spielt — das Motiv des flatternden Mantels reizte dazu — eine Rolle, die nur im Aachener Tondo überboten wird und im Kasseler Frühbilde einen Gipfelpunkt erreicht.

Suchte das Kind nicht Verbindung mit dem Beschauer aufzunehmen, wodurch schon bis zu einem gewissen Grade der Charakter des Andachtsbildes zerstört wird, läge über dem Täfelchen sinnige Stille. Jedenfalls erwuchs die Arbeit aus dem religiösen Empfinden einer verflossenen Zeit, fern noch neuzeitlichen Bestrebungen des beginnenden Jahrhunderts, so

recht geschaffen als kleines Erbauungsstück für den Wohnraum des wohlhabenden, aufstrebenden Bürgersmannes.

Wie das Faltengewoge der Straßburger Gewandung auf die Aachener Madonna hindeutete, so ist die Haltung der pflückenden Hand das Bindeglied zwischen dem Ahrensburger und Aachener Gemälde. Die Ruhe der Maria auf der Flucht im Suermondt-Museum kannte als Werk des Cornelisz zuerst Scheibler[66]), dessen Bestimmung Friedländer bestätigte[67]). Vgl. Tafel IV, 2.

Die Frage nach der Anordnung der Figuren lenkt die Aufmerksamkeit auf zwei der frühen Dürer'schen Stiche gleichen Vorwurfs: „Maria mit dem Affen" und „Die Heilige Familie mit der Heuschrecke"[68]), der eine um 1500, der andere gegen 1495 entstanden. Die Ähnlichkeiten zwischen den Madonnengestalten des Nürnbergers und des Amsterdamers beziehen sich auf den späteren Stich. Wesentlich erscheint da die Aufnahme des Dürer'schen Kontrapostes: Die Wendung des Marienkopfes nach links und die Gegenbewegung nach rechts. Auch die Haltung der Hand ist der Dürer'schen verwandt. Ebenfalls gibt Cornelisz den Knaben in ähnlicher Stellung nach links. An den früheren Stich klingt andererseits die sich den Bodenformen angleichende Gestalt Josephs an. Und schließlich sind geringe Analogieen mit dem Stich älteren Datums nicht zu übersehen: Das teilweise Herausragen des Kopfes in den Himmel, die Senkung der Landschaftsschicht nach dem Zentralpunkt, die horizontal verlaufende Rasenbank. Auf Grund derartiger, vorwiegend kompositioneller Übereinstimmungen muß man annehmen, daß Jacob Cornelisz mit den Stichen Dürers gut vertraut war. Wenn für die Holzschnitte Dürers der in Augsburg tätige Jost de Negker[69]) ein wichtiger Mittelsmann zwischen Deutschland und seiner Heimat war, indem er Dürer'sche Holz-

---

[66]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

[67]) M. J. Friedländer, Katalog der Sammlung v. Kaufmann, 1901, S. 8.

[68]) B. 42 u. 44.

[69]) Siehe über Jost de Negker: Campbel Dodgsen, Repert f. Kstw., XXI, 1898, S. 377 ff. Derselbe, Burlington Magazine, XVIII, 1910/11, S. 44 ff. Derselbe, Österreich. Jahrb., VIII, 1888, S. 315. N. Beets, Onze Kunst, 1914, S. 86, Anm.

schnitte an seine Landsleute vertrieb, so werden andere für die Verbreitung der Kupferstiche gesorgt haben. Der künstlerische Austausch zwischen Deutschland und den Niederlanden war in jener Zeit ein äußerst reger, veranlaßt besonders durch Dürers überragende Schöpfungen auf dem Gebiete der Schwarzweißkunst.

Nicht so ist die Verwandtschaft des Cornelisz'schen Vorwurfes mit dem Dürer'schen zu verstehen, als ob der Amsterdamer eine mehr oder weniger treue Kopie geschaffen habe. Aber Dürers Entwürfe mögen ihm einst so in Fleisch und Blut übergegangen, ihm als Künstler so bedeutend erschienen sein, daß sie ihm nun bei Gestaltung des gleichen Themas unwillkürlich vorschwebten und ihm bei der Gruppierung Stift und Pinsel führten.

Die inneren Bildgewichte sind gut verteilt. Dadurch, daß Maria den Kopf nach der linken Seite des Beschauers neigt, genügt als Balance für die Figur Josephs links die blühende Staude rechts. Auch daß der Horizont sich von beiden Seiten her nach der Mitte zu senkt und ungefähr am Halsansatz der Maria den tiefsten Punkt erreicht, so daß nun das Haupt ganz im Gegensatz zur „Anna selbdritt" in die Luft ragt und dadurch besser als wesentliches Moment der Darstellung charakterisiert wird, rechne ich dem Amsterdamer Meister als feinsinnigen, Dürer nachempfundenen Zug an.

Hierdurch gewinnt auch der Hintergrund an Wahrscheinlichkeit. Der Horizont liegt wesentlich tiefer als auf der Ahrensburger Tafel. Man glaubt auch hier mehr an ein Sitzen der Madonna in der Landschaft. Trotzdem steigt der Boden nach hinten an. Eben weil Jacob Cornelisz nicht anders als schichtenmäßig das Auge in den Grund führen kann, die Terrainsteigung für ihn Mittel zum Zweck ist, deswegen sucht er sie durch ein bergiges Hintergrundsgelände plausibel zu machen. Denn der Mittelgrund ist rein äußerlich da: Eine Kulisse, die sich zwischen Vorder- und Hintergrund aufrichtet, ohne diese beiden wichtigen Bildteile kontinuierlich untereinander zu verbinden.

Die Zeichnung im einzelnen knüpft an die Anbetung im Erzbischöflichen Museum und an die „Anna selbdritt" an und wird im Kasseler Frühbilde fortgesetzt. Ich wies bereits auf

genau die gleiche Handhaltung in Ahrensburg hin: Daumen und Zeigefinger berühren sich beim Pflücken, so daß diese Finger gleichermaßen gekrümmt sind. Die übrigen sind abgespreizt. Die Fingernägel sind umrandet, zarter als auf dem Kasseler „Christus als Gärtner", wo zwei Ränder den Nagelansatz betonen. Die Haarbehandlung ist natürlicher als in Kassel. Man hat ein Empfinden für das Weiche des Haares, während es auf der Tafel „Christus als Gärtner" einen drahtigen Eindruck macht. Das Jesusknäblein hat aufgeblasene Wangen und dicke Brustwarzen, die auch auf der Utrechter Adoration anzutreffen sind. Das Madonnenoval mit dem Doppelkinn findet man ebenfalls recht ähnlich in Utrecht wieder. Die langgezogene Ohrmuschel Josefs ist auf der Anbetung mehrmals vorgezeichnet. Die zerknitterte Gewandung mit den scharf hervorgehobenen Stegen, den schweinsohrenmäßigen Faltenaugen, dem Faltengeschlängel des Ärmels, ist ein Vorklang der geradezu barocken Linie des Kasseler Christusgewandes und des Magdalenenmantels. Ja, die Wegerichstaude des Vordergrundes und die gabelförmig auslaufenden Zaunpfähle des Mittelgrundes kehren genau so in Kassel wieder.

Der Gesichtstypus Marias stammt vom Luciameister. Von ihm hat Jakob Cornelisz auch hier wieder die fertigen Formeln für die einzelnen Teile des Kopfes: Die hohe Stirn, die lange schmalgratige Nase, die mandelförmigen, niedergeschlagenen Lider, einen schmalen dunklen Schlitz lassend, den kleinen, gespitzten Mund, den hohen, dünnen, seitlich eingebuchteten Hals, die Haarwellen als Fassung des unten spitzen Ovals. Letzten Endes sind das vergröberte Elemente der Geertgen'schen Konstruktion des Frauenkopfes.

Ein sehr spitzer Pinsel trägt die Farben, die delikaten Lichter und Schatten auf. Als Hauptfarbkontrast steht Blau gegen Rot: Ein Grünblau im Gewande Marias, ein Stahlblau in dem Josefs und als Wappengrund, ein Weinrot im Madonnenmantel. Hell leuchtet das Weiß der Windel und des Schleiertuches. Die Faltenstege sind regelrecht licht punktiert und so aufgehellt. Ebenso zart sind die feinen weißen Linien in den Haaren, Brauen und in der Mundpartie gegeben, die stacheligen Bäume punktiert, ist das Stadtmassiv durch haarfeine, scharfe Striche in einzelne Baulichkeiten zerlegt. Jede Kleinigkeit ist miniaturmäßig sorgfältig gemalt. Der Erhaltungszustand des

Gemäldes ist ausgezeichnet. Überall sind die Äderchen der Krakelüre sichtbar.

Die Tafel ist ein Tondo. Sie ist es nicht immer gewesen. Der Befund zeigt, daß sie erst später rund zugeschnitten wurde.

Tafel IV, 2. So war denn auch eine Wiederholung des gleichen Vorwurfs, die einst in der Berliner Sammlung von Kaufmann hing, ursprünglich viereckig und wies genau die gleiche Breite auf, wie der Durchmesser des Aachener Gemäldes. Die Variante ist beim Brande der Sammlung untergegangen. Doch ermöglicht eine zufällig aufgefundene Photographie[70]) den Vergleich.

Man erkennt sofort, daß das Rund des Aachener Bildes der Komposition Zwang antut und das Viereck mit oben abgerundeten Ecken das gegebene Format ist. Klarer hebt sich die Silhouette des Madonnenkopfes vom Grund, größer ist die Figur Josephs und enger an die Rasenbank herangerückt. Die Hauptpersonen sind äußerlich durch den Rosenkranz, der aus der Hand des Knäbleins zu der des Vaters hinüberführt, gebundener. Das Gesicht der Madonna ist milder, sympathischer, der Kopf des Kindes proportionierter. Die Authentizität steht der hohen Qualität wegen außer Zweifel[71]) und W. Vogelsang[72]) mag recht haben, daß die Kaufmann'sche Tafel feiner war als die Aachener.

Solche Wiederholungen desselben Themas sind bei einem Kleinmeister nichts Absonderliches. Die Produktion des Jakob Cornelisz war eine umfangreiche. Seine Arbeiten waren in dem wohlhabenden Amsterdam begehrte, die Wünsche der Auftraggeber reichliche. Der Nachfrage stand nicht eine Originalität gegenüber, die fähig gewesen wäre, jedem Auftrag mit einem neuen Entwurf zu entsprechen. Was Wunder, wenn da der Meister Darstellungen, die gefielen, selbst vervielfältigte und mit dem Wappen des Bestellers zierte.

Die beiden Tafeln gleichen Themas stehen nach meiner Darlegung der stilistisch wichtigen Momente zeitlich zwischen

---

[70]) Bei Dr. W. R. Valentiner, der dieselbe freundlichst zur Verfügung stellte.

[71]) M. J. Friedländer, der das Original kannte, bezeichnete die Tafel als eine eigenhändige Wiederholung des Jakob Cornelisz (a. a. O. Anm. 67).

[72]) Katalog der Utrechter Ausstellung von 1913, S. 30, Nr. 14.

der Ahrensburger „Anna selbdritt“ und dem Kasseler „Christus als Gärtner“. Der Übergang zu der geschwollenen Form des 1507 datierten Kasseler Frühbildes wird ersichtlich. Ich beraume die Entstehungszeit auf ungefähr 1505 an.

Wie eine Goldschmiedearbeit, so fein ziseliert erscheint das Ganze. Der blöde Gesichtsausdruck wird übertönt von dem Duft und der Innigkeit, die über dem Vorgang schweben. Gerade sie aber sind notwendige Bestandteile bei der Wiedergabe dieser biblischen Erzählung, die dem Künstler so mannigfache Vorteile bietet. Maria ist mit dem Kindlein den Mördern entflohen, glaubt sich in Sicherheit und läßt sich einen Augenblick im Grünen zur Ruhe nieder. Während Joseph bereits schlummert, senkt sie die müden Lider. Da können alle zarten Töne angeschlagen werden: Rund herum webt heimlich die Natur, sprießen Gräser, duften Blumen, rinnt ein Bächlein. Jakob Cornelisz fühlte diesen Augenblick, riß sich einmal wenigstens von allzu großen Härten und Verschrobenheiten los und streifte eine Stimmung, die uns Geertgen so lieb macht.

Vielleicht trägt das Schemenhafte dieser Gottesmutter zu der Stille bei. Die Funktionen der Gliedmaßen schlafen unter den willkürlich aufgewühlten Gewandmassen. Kein körperlicher Akzent ist vorhanden. Ein Zug der Gotik überhaupt: das Äußere zu beleben und über das Dahinter hinwegzutäuschen. Erst recht der Spätgotik, die jede Linie zu brechen sucht und, schnörkelhaft, wirrem Astwerk gleich, die Fläche überspielt. Nur als äußere Zutat mutet das Renaissancebrünnlein in der linken Ecke der Tafel an. Jakob Cornelisz begriff hier noch nicht das Wesen der Renaissance: Das Hervortreten des Körperakzentes, die einfache Linie, die horizontale Gliederung. Und wenn auch in dem frühen Stiche Dürers eine neue Zeit heraufdämmert, hier ist sie nicht angebahnt. Hier werden nur äußerste Glieder einer Stilkette sichtbar, deren Anfang weit zurückreicht.

Die Ruhe, die das Aachener Werk beherrscht, wird im Reiterbilde des Bonner Provinzialmuseums von lautem Leben abgelöst. Scheibler[73]) führte das Gemälde in richtiger

[73]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

Erkenntnis der stilistischen Zusammenhänge als Arbeit des Amsterdamers in die Literatur ein.

Der Vorgang der legendaren Szenen ist bislang nicht gedeutet worden. Man hat den inhaltlichen Zusammenhang der vorderen mit der hinteren Szene in Zweifel gezogen und die Frage aufgeworfen, ob es sich nicht um ein Votivbild handeln könne, das ein für die Errettung aus Gefahr Dankbarer gestiftet habe; also, daß das Entrinnen auf dem unteren Teile der Tafel gegeben wäre, auf dem oberen hingegen Momente aus dem Leben irgend eines Heiligen zur Darstellung gelangten[74]). Mir ist es nicht gelungen, den Vorgang zu klären. Doch kann ich mich jener Vermutung nicht anschließen, sondern bin der Überzeugung, daß inhaltlich der untere Vorwurf aus den oberen Szenen folgert oder in ihnen fortgeführt wird. Man möchte an die Geschichte eines Heiligen glauben, der, durch ein übernatürliches Zeichen erweckt, in den geistlichen Stand tritt und später vom Papste den Bischofshut erhält. Vielleicht erbringt der Hinweis auf die Buchstaben der Gewandsäume einmal eine einwandfreie Deutung[75]). Jakob Cornelisz pflegte häufig auf die Gewänder seiner Figuren zutreffende Namen oder Teile des biblischen Textes zu malen. Ich erinnere nur an die „Anna selbdritt“ und verweise auf den Kasseler „Christus als Gärtner“.

Vorder- und Hintergrund trennt schematisch, wie auf der Tafel der Aachener Maria, eine die Architektur wenig überschneidende Bergkulisse. Die Scheu vor dem Horizont ist durch die den oberen Bildteil füllende Halle verborgen. Zwei stark differenzierte Gesichtsfelder sind geschaffen, die beide der Höhen-, anstatt der Tiefenentwicklung unterworfen sind. Die Gliederung der Szenen in bogige Architektur mit Zwickelfeldern gemahnt an den signierten und 1507 datierten großen Marienholzschnitt des Cornelisz in der Brüsseler Bibliothèque Royale.

---

[74]) Bemerkung von Prof. Schrörs, Bonn; wiedergegeben von W. Cohen unter Nr. 45 des Kataloges (1914) der Bonner Galerie.

[75]) Auf dem Wams des Reiters liest man: MARNOI; auf den Ärmeln des die Hände ausbreitenden, knieenden Mannes: links: RIGN; rechts: I·N·A·O — MIR; auf dem vom Halse herablaufenden Mittelsaum desselben Gewandes: *ABI*.

Pferd und Reiter sind als Hauptbestandteile in die vordere Mitte gesetzt. Sie springen im großen und ganzen klar silhouettiert ins Auge. Nur der rechte Abschnitt des Umrisses wird von der untergelagerten Figur des knieenden Alten etwas zerstört. Aber trotz Markierung der Mitte in rein äußerlicher und zeichnerischer Hinsicht ist die Komposition nicht gleich den bisher kritisierten Vorwürfen in sich geschlossen. Der ausholende Sprung des Pferdes nach links und die hingelagerte Gestalt mit herausdeutendem Arm zwingen den Beschauer in jene Richtung. Auf solcher Empfindung basiert die Unruhe, die durch das schnörklige Lineament der Nebenfiguren eine Steigerung erfährt.

Sie sind nicht als Raumformen, sondern als Flächendekorationen verarbeitet. Unter diesen Gesichtspunkt fallen die zuckenden, sich überschneidenden, unklar wirkenden Linien im rechten unteren Teile und die parallele Angleichung des lang ausgestreckten Mannes an den durch die Stellung des Pferdes verkörperten stärksten Bildakzent, die Horizontale.

Eine Ausnahme macht die schräg hineingeschobene, liegende Vordergrundsfigur. Sie steht als Repoussoir allein innerhalb der frühzeitlichen Malerei. Der Reiter soll durch sie in den mittleren Vordergrund zurückgedrängt werden. Dieses Moment ist wichtig: Es erweist unter all den Altertümlichkeiten bei Cornelisz einen offensichtlichen Versuch perspektivischer Wirkung.

Starke Verwandtschaften in der Zeichnungsweise verbinden die Legendenszenen mit dem Ahrensburger und Aachener Gemälde. Die spitzige, zittrige, erhobene Hand des Reiters mit abgeschnürten Gelenken untersteht derselben linearen Ausdrucksweise, wie die nur anders gewendete Rechte Joachims auf der „Anna selbdritt". Die den Degen beschwerende geballte Rechte in Bonn entspricht der Linken Joachims, mit der er sich auf den Stock stützt. Von den sich gabelnden Stöcken des hinter der Halle durchlaufenden Zaunes sprach ich bei der ruhenden Maria. Die plattgedrückte Gewandfältelung steht der des Marienmantels in Aachen am nächsten: Dieselbe Schlangenlinie z. B., die den Ärmel der Maria kräuselt, überläuft hier den Ärmel des vorn auf die Seite gestürzten Mannes. Auf den Pferdetypus wurde vor der Anbetung im voraus hingezeigt.

Wo sein Ursprung zu suchen ist, darüber gibt die Amsterdamer Kreuzigung des Luciameisters hier, wo die allgemeine
Tafel VIII, 1. Form des Pferdes bedeutend größer in die Erscheinung tritt, ausreichende Auskunft. Der Vergleich des Bonner Tieres mit den Amsterdamer Pferden des Anonymus erhebt die Annahme eines engen Schulzusammenhanges zwischen Cornelisz und dem Pseudo-Geertgen zur Gewißheit.

Der Holzschnitt, auf dem die Zeichnung rein hervortritt, bietet unumstößliche Stützpunkte für die Zuweisung des Gemäldes an den Amsterdamer. Zu dem eben genannten Marienholzschnitt gehört als Cyklus jener andere, einzigartig monogrammierte, mit der Darstellung des Marienbegräbnisses im unteren Felde, der bei Besprechung der Signaturen erwähnt wurde und auf 1507 anzusetzen ist[76]). Der verkürzt gesehene, auf den Rücken gefallene, der Hände beraubte Bewaffnete des Schwarzweißblattes der Pariser Bibliothèque Nationale ist mit dem auf dem Rücken liegenden Krieger der Tafel identisch. Derselbe abgebogene Kopf mit offenem Mund und flatterndem Haar, dieselben angezogenen Kniee, ähnliche Rüstungen und Fußbekleidung. Allein dieses Beispiel würde genügen, auf die Bonner Tafel die Signatur des Pariser Blattes zu übertragen. Ein weiterer Hinweis auf die Holzschnitte des heiligen Hubertus, signiert und mit der Jahreszahl 1510 versehen, und des heiligen Quirinus, nur monogrammiert[77]), verstärkt den Konnex mit Jakob Cornelisz. Ich vergleiche, indem ich die beiden Holzschnitte als Spiegelbilder betrachte. Die Wendung des Reiters, der noch weiter gedrehte Kopf, aufge-

---

[76]) Der dritte Holzschnitt der Serie, den Passavant (103) als in der ehemaligen Sammlung des Herzogs von Aremberg befindlich bekannt gab, ist nicht mehr auffindbar. Noch H. Hymans führte in seiner „Expertise de la collection d'estampes et dessins se trouvant au palais d'Aremberg à Bruxelles, faite le 27 mars 1897" das Blatt an: „Jacob Cornelisz: Vie du Christ." Der Katalog der bei Christie, 8, King Street, London, 1902, verkauften Sammlung verzeichnet den Holzschnitt nicht.

[77]) Das Blatt mit dem heiligen Hubertus (P. 109) befindet sich in Berlin, Kupferstichkabinett; das mit dem heiligen Quirinus (P. 108) in der Bibliothèque Nationale zu Paris. Auf den Hubertusholzschnitt im Zusammenhang mit den Bonner Legendenszenen wies W. Cohen, a. a. O. (Anm. 74), hin.

wirbelte Haare, hohe gewellte Barettfeder, weiter kurzer Mantel mit fliegendem dreieckigen Zipfel: Das wären die Verbindungsglieder des Gemäldes in Bonn mit dem Berliner Holzschnitt. Das Pferd der legendaren Szene hingegen ähnelt sehr viel mehr dem, das der Heilige Quirinus reitet. Auf Blatt und Tafel galoppiert das Tier mit eng zusammengestellten Hinterfüßen und gekrümmten sich überschneidenden Vorderfüßen; ein verwandtes, ähnlich gemustertes Zaumzeug schmückt die im Verhältnis zur Körpergröße kleinen Köpfe, deren Kinnladen abstehen und hinter deren hornartig spitzen Ohren sich die Mähnenhaare schlingpflanzenartig drehen; die an den Enden hakenförmig gerollten Schweifhaare sind hier und dort anzutreffen. Wenn ich schließlich auf die Serie der zahlreichen berittenen Grafen und Gräfinnen von Holland[78]) verweise — es handelt sich um gesicherte Blätter des Amsterdamer Zeichners[79]), die auf der mittleren Stufe seines Holzschnittstiles stehen, — dann geschieht es, um die Häufigkeit der Reiterbildnisse im Schaffen des Cornelisz hervorzuheben und den Bonner Reiter als Ausgangspunkt des Vorwurfes hinzustellen.

Neben den starken Anklängen innerhalb der Zeichnung an die Periode von 1507—1510 stehen die Farbwerte, die sich am engsten mit denen der Malereien in Aachen und Cassel berühren. Ein Weinrot im Mantel der Hauptperson, das Auge des Beschauers fesselnd, durchzieht als bestimmender Ton in den Gewändern der Bewaffneten das Bild. Ein Dunkelgrün korrespondiert. Changierende Töne laufen unter: Ein helles Grün wechselt mit bräunlichem Lila, ein Goldgelb mit weißen Lichtern. Wie sonst sind die Haare, die brokatenen Gewänder, kurz alle Einzelheiten mit schmalem Pinsel gemalt. Man könnte jeden Farbfaden herauslesen. Das Blaugrau in den Ärmeln des flüchtenden Mannes unterscheidet sich kaum von dem Ton des Mantels Josephs auf dem Aachener Tondo. Die zottigen Strichlichter werden in der Kasseler Tafel von 1507 begegnen.

---

[78]) P. 118—127.

[79]) Das Amsterdamer Exemplar (Rijksprentenkabinet) trägt unter der Reiterfigur Wilhelms VI. das einzig mir innerhalb der Serie bekannte Monogramm; es existiert auch kein anderes Blatt der Reihe, das wie dieses, mit vollständigem Text unter den Figuren versehen, den ursprünglichen Eindruck vermitteln könnte.

Zwei Daten, 1507 und 1510, wurden in Verbindung mit den legendaren Szenen genannt. Die Holzschnitte von 1510 sind stilistisch als „terminus ante quem“ anzusehen. Denn das schwächliche hölzerne Pferd kann doch nur als Vortypus der starken schweren Tiere auf den Schwarzweißblättern empfunden werden. Andererseits sind die Zusammenhänge mit den Tafeln, die ich vor 1507 entstanden denke, enge. Innerhalb des Spielraumes von mehreren Jahren, ungefähr 1505—1510, der bestehen bleibt, möchte ich die Legendenszenen gegen 1507 anberaumen. Damit widerspreche ich erneut Scheiblers[80]) Auffassung in der Datierung. Er rubrizierte die Tafel unter die mittlere Periode des Meisters und irrte offenkundig, zumal er das Holzschnittwerk nicht mit in seine Betrachtung eingestellt hatte.

Blieben einige Worte über den geistigen Gehalt! Ein hohles Pathos erzeugt eine leere Stimmung. Die lebhaften Gestikulationen machen den Vorgang nicht wahrscheinlicher. Aus den Gesichtern mit den eiförmig aufgesperrten Mündern spricht kein Schmerz. Alles Verrenkungen und Zerrungen, die grotesk und hart wirken. Bewegungen, die mehr der Flächenbelebung und dem Holzschnittstile eignen, denn der inneren Handlung und dem malerischen Vortrag. Vorklänge von Erscheinungen, die später in dem Gezeter der vor stürzenden Säulen flüchtenden Menschen bei Bernaert van Orleys „Prüfungen des Hiob“ einen Gipfelpunkt erreichen! Das Getümmel des Vordergrundes suchen die schlichten Gruppen des Hintergrundes in etwas zu beschwichtigen.

Da fällt die Gestalt des Geistlichen auf, der am Fuße der Altarstufen kniet. Sie ist in der gesamten Auffassung dem Geiste des Meisters der Lucialegende entsprossen. Bietet dafür nicht die Figur des Priesters, der auf der Amsterdamer Tafel, nach der der Unbekannte benannt ist, der Heiligen das letzte Abendmahl reicht, einen stichhaltigen Beweis? Möglich, daß der Urheber Geertgen ist, daß man ihn als solchen nicht erfassen kann, weil lediglich ein Bruchteil seiner Schöpfungen auf uns gekommen ist. Andererseits scheidet bei der Frage der Einflüsse aus selbigem Grunde häufig der Luciameister aus, er-

[80]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

scheint Geertgen als der direkt Gebende, wenn auch tatsächlich sein ganzes Werk, durch die Augen des Luciameisters gegangen, auf Cornelisz gewirkt haben wird.

So lassen sich besonders einleuchtende Stilanalogien Geertgens mit dem Amsterdamer in einer Arbeit des Cornelisz nachweisen, die sich in der Sammlung der Frau Mayer van den Bergh zu Antwerpen befindet. Das den Maßen nach winzige Gemälde stellt „Jesus als Schmerzensmann" dar. Tafel IV, 1.

Außer der Bemerkung des Kataloges der Sammlung: „Attribué à Jacob Cornelisz d'Amsterdam" wird es nirgends in der Literatur genannt. Weder Scheibler noch Dülberg, noch Cohen in seinem Abschnitt über die Zuweisungen[81]), wo selbst unberechtigte vermerkt sind, kennen es.

Und doch zeugen sämtliche Stilmomente von einer eigenhändigen Arbeit: Die Füllung der ausbalanzierten Fläche, die feste Zeichnung, die bunt-lichte, zittrige Farbe. In der Wendung der Gestalt entspricht dem händeringenden Engel zu Häupten Christi die händeringende Frau am Grabe des Heilandes in der Felsengrotte der Kasseler Tafel von 1507. Es weisen gemeinsame Züge auf: Die rechte Hand Christi und dieselbe Geste Josephs der Ahrensburger Tafel und des zweiten Königs der Utrechter Adoration. Auch hier ist der Daumen gebogen, abgespreizt, und zwar stärker als bei den Beispielen, liegen Ring- und kleiner Finger tiefer, sind Konturen und Nägel scharf gerandet. Und wenn man noch mehr der Anhaltspunkte für Cornelisz als den Schöpfer des Schmerzensmannes bedürfte, vergleiche man die Kopftypen: Das eiförmige Gesichtsoval des vordern rechten Engels mit dem der knieenden Frau am Grabe Christi auf der Kasseler Tafel. Das gleichsam aus Holz geschnitzte Antlitz des Herrn mit dem hart behandelten Christuskopf in Kassel; die korkenzieherartigen Haare der Engel mit der gleichen Wiedergabe des Haares in der Tafel von 1507.

Nicht zum Allerbesten ist die Malerei erhalten. Die Farben sind teilweise verwischt und zerronnen. Trotzdem weisen sie noch klare Töne auf. Seinen bekannten spitzen Pinsel führt der Meister, läßt die Engelsflügel blau-weiß, die Gewänder und Locken der Engel golden, das Marmorgrab bunt erschillern

[81]) W. Cohen, a. a. O. (Anm. 17).

und tupft duftige Wölkchen auf den Himmel. Taufrisch perlend blitzen die Töne.

Der inhaltliche Gedanke ist nicht ungünstig zum Ausdruck gebracht. Dadurch, daß die Gruft ganz in den Vordergrund gerückt ist und zusammenhanglos vor unserem Auge steht, der Hintergrund als weiter zurückliegend dementsprechend klein gegeben ist, wird der Eindruck erweckt, als ob das Steingrab, in dem Christus sichtbar wird, örtlich höher läge als die hintere Landschaft. So erfährt der Vorgang eine Steigerung; Jesus wird als der Erde entrückt empfunden.

Unbewußt ist dieser Zug dem Amsterdamer gelungen. Nur weil seine perspektivischen Mittel nicht weiter reichten. Das Fehlen der inneren Verbindung von Vorder- und Hintergrund ist bei ihm nichts Überraschendes. Es entsteht eine Kluft. Sie erst schafft jene verschieden orientierten Gesichtsfelder, die den erhebenden Eindruck hervorrufen. Daß der Meister es nicht bewußt auf ihn abgesehen hatte, dafür sprechen die dicht am Grabesrande wachsenden Gräser und Pflanzen. Die Gruft ist als gleich hochliegend mit dem Grunde gewollt. Eigentümlicher Umstand! Die Komposition erscheint anders geartet, als der Künstler sie gedacht, und suggeriert so erst dem Betrachter dank der Unfähigkeit des Meisters, die Bildgründe kontinuierlich zu entwickeln, einen bedeutsamen Gedanken.

Die gebrochene Linie der faltigen Gewandung interessiert vor der Aachener Maria; vor dem Schmerzensmann: der zackige Kontur. Sowohl die Umrißlinien des rechten wie des linken Armes sind spitzwinklig umgeknickt. Der linke Seitenkontur des Oberkörpers ist entsprechend der Biegung der Gestalt eingebuchtet. Ein phantastischer, hakenförmiger Einschnitt trennt die angehobenen Arme von dem rechten angezogenen Knie des einen Engels, so daß eine bizarre Linie entsteht. Die halbkreisartige Silhouette des linken Engels wird durch ein schnörkliges Stück Luft aufgelockert. Die beiden Ausschnitte sind nach den Rändern zu so eigenartig scharf abgesetzt, daß man hieraus einen guten Einblick in die Malweise des Meisters erhält. Die Figurenumrisse entstanden zuerst. Der Grund, auf dem sie stehen, wurde nachträglich eingefügt. Deshalb drängen sich die den Komplex lösenden Partien dem

1

2

Auge auf und scheinen nicht hinter, sondern vor den Personen zu liegen. Dieser Eindruck steigert die Krausheit. Das Auge soll keine Ruhe finden. Es soll durch Abtasten der zackigen Ränder immer wieder neu angeregt werden: ein wesentlicher Zug des späten gotischen Stiles vom beginnenden 16. Jahrhundert.

Daß es sich dabei um keine Stilermüdung, sondern um ein, gegenüber der vergangenen Epoche, intensiveres Herauskehren der Linie handelt, dürfte ein Rückblick auf Geertgens Schmerzensmann im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht[82]) bestätigen. Dabei ist das Linienempfinden beileibe nicht klarer geworden, im Gegenteil so unendlich verworren, daß solcher Weg, die Sichtbarkeit zu gestalten, keine weiteren Aussichten mehr eröffnete und als Rückschlag die klare, ruhige Linie das Auge befriedigen sollte. Im Schaffen des Cornelisz selber wird eine derartige Wandlung des Sehens aufgezeigt werden können.

Um auf Geertgens Schmerzensmann zurückzukommen, setze ich den für Jakob Cornelisz fremd erscheinenden Zug im Antlitz Christi auf das Konto des Haarlemers. Bei ihm trifft man auf eine ähnliche Armhaltung des Herrn, eine ähnliche Hand mit abgespreiztem Daumen, auf dasselbe steinerne Grab und verwandte Engel. Da sind die weißen Lichtstreifen auf den Faltenstegen, nur großzügiger gesehen, vorgebildet. Wie gesagt, klingt zumal unser Typus dort an. Eine nicht gekrümmte, gerade zulaufende, schmalrückige Nase mit Jochbeinen, die sich in den hochgeschweiften Brauen fortsetzen, charakterisiert auch den Heilandskopf Geertgens. Durch die bogenförmigen, angezogenen Brauen erhält der Gesichtsausdruck etwas Starres, Träumerisches. Befallen einen eng verwandte Empfindungen nicht beinahe vor jedem Bilde Geertgens? Das Sinnierende gibt der Kunst des Johanniters den weltentrückten Abglanz.

Die zeitliche Einfügung der Tafel in die frühe Stilstufe stößt nach der kritischen Würdigung auf keine Schwierigkeiten. Die scharf ausgeprägte Form des Schaffens von 1507, das ich anschließend erörtern werde, ist noch nicht vorhanden. Doch

---

[82]) Abgebildet bei F. Dülberg, a. a. O. (Anm. 53), Tafel I.

sind die Bedingungen gegeben. Ich lasse das kleine Gemälde der Antwerpener Privatsammlung gleichzeitig mit den Bonner Legendenszenen entstanden sein.

Das vielgenannte Bild der Kasseler Gemäldegalerie trägt auf dem Salbgefäß, das auf der Erde zwischen den Hauptpersonen steht, das Entstehungsdatum MCCCCCVII.

Den Ausgangspunkt für die Aufstellung des unsignierten oeuvre bildete für Scheibler[83]) das signierte Kasseler Allerheiligenbild, an das er den „Christus als Gärtner" in derselben Galerie anschloß. Diese Zuweisung war aus äußeren Gründen so naheliegend, daß vor Scheibler bereits Eisenmann[84]) und W. Schmidt[85]) gleichzeitig und unabhängig voneinander in den beiden Kasseler Tafeln die gleiche Hand erkannt hatten. Six[86]) war der einzige, der das unsignierte Gemälde Cornelisz abstritt. Er brachte es mit dem Stecher LCz in Verbindung, der allgemein als dem Schongauerkreise angehörig betrachtet wird. Die stilistischen Merkmale aber weisen auf alles andere hin, denn auf einen deutschen Kleinmeister. Es erscheint daher gegeben, der These Eisenmanns, Schmidts und Scheiblers zu folgen.

Trotz eines Zeitraumes von 16 Jahren, der die beiden Tafeln in ihrer Entstehung voneinander trennt, sind Gemeinsamkeiten, die nur ein und derselben Hand angehören können, ersichtlich. Doch erschweren die sehr verschiedenen Vorwürfe den Vergleich. Viel leichter läßt sich die nicht monogrammierte Tafel als Werk des Amsterdamers durch einen Holzschnitt bestimmen, der, wie das Gemälde, aus demselben Jahre stammt.

Es handelt sich um das Blatt der Brüsseler Bibliothèque Royale, das außer der gewöhnlichen Signatur das Datum 1507 trägt, und dessen schon mehrfach Erwähnung getan ist. In eine reizvolle gotische Architektur sind oben zwei kleinere kreisförmige, unten zwei größere, nach oben rund abschließende Szenen eingefügt. Rechts unten nimmt Christus in offener

---

[83]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

[84]) Eisenmann, Ausgabe des Aubel'schen Kataloges der Kasseler Gemäldegalerie.

[85]) W. Schmidt, Kunstchronik, XV, 1880, S. 579.

[86]) M. J. Six, a. a. O. (Anm. 3), S. 99.

Landschaft Abschied von der Mutter, über die sich eine der Frauen beugt. Ein unserer Tafel in Kassel adäquater Vorwurf! In beiden Wiedergaben die Wendung der Maria nach rechts, die Drehung der Christusgestalt nach links, links und rechts Hintergrundselemente, die sich die Wage halten, der Ärmelrock mit Hängeärmeln und der ösenmäßigen Bausche am Halssaum, der herabgleitende Umwurf Marias, am Himmel die kreuzförmigen Vöglein. Im Holzschnitt tritt nun die Zeichnung unverwischt zutage. Die kreuz und quer geführten winzigen Striche, die in Kassel die Oberfläche der Gewandung beleben, sprechen auf dem Schwarzweißblatt rein für sich. Eben der Zusammenhang von Gemälde und Holzschnitt, überhaupt die Möglichkeit des evidenten Vergleiches verschiedener Kunstgattungen, erweist Cornelisz wiederum als den stärkeren Zeichner. Sein Griffel vermag wohl an das Wesen der Zeichnung zu rühren, den malerischen Wert muß er vernichten. Je weiter man den zeichnerischen Nuancen nachgeht — man vergleiche daraufhin das Christi Antlitz rahmende, auf die Schultern herabfallende Haar —, desto mehr nur wird man davon überzeugt, daß der Formelschatz eines Meisters in Blatt und Bild zugrunde liegt und das Monogramm des Holzschnittes ohne weiteres auf das Gemälde zu übertragen ist, wie sich die gleiche Jahreszahl schon darauf befindet. So erst wird bereits auf der frühen Stilstufe einleuchtend, warum man vor der Tafel in Kassel und verwandten Schöpfungen den Namen des Amsterdamer Meisters ausspricht.

Vor dem datierten großen Marienholzschnitt, speziell vor der soeben erwähnten Szene: Abschied Christi von seiner Mutter, ist an Dürers Marienleben gedacht worden[87]). Und es liegen ohne Zweifel in der allgemeinen Anlage Erinnerungen an die Darstellung gleichen Themas[88]) durch den Nürnberger vor. Die Feststellung wird nicht durch die kurze Spanne Zeit hinfällig, die zwischen den Arbeiten liegen muß. Denn das Dürer'sche Blatt ist ebenfalls um 1507 entstanden[89]). Ich machte schon einmal auf die schnelle Verbreitung der Blätter

[87]) N. Beets, a. a. O. (Anm. 69).
[88]) B. 92.
[89]) E. Heidrich, Repert. f. Kstw., XXIX, S. 227 ff.

Dürers bis in die Niederlande aufmerksam und möchte auch hier mit Beets[90]) an Jost de Negker als Kunsthändler denken, der noch 1508 für eine Leiden'sche Druckerei wirksam, im Jahre darauf schon in Augsburg arbeitete.

Dagegen sind in der Kasseler Tafel die Reminiszenzen an Dürer weitläufigere. Die zwei Frauen hinter der Knieenden und die Raffung des Stoffes durch die Linke Christi fehlen. Aber in der Wendung der beiden Hauptfiguren zueinander spürt man noch den Geist des Deutschen.

Für seinen Holzschnitt und den des Cornelisz ist ein Ausgleich der Figurenmassen bezeichnend. Das Kasseler Gemälde stellt der Christusgestalt als Gegengewicht den Holzpfeiler mit vorspringender Dachecke und im Mittelgrunde den überhängenden Felshang gegenüber. Christus überragt zur Hälfte Magdalena und wird infolgedessen auch für das Auge zum Hauptträger der Handlung gestempelt.

Eine durchgehende Mittelgrundskulisse schließt Vorder- von Hintergrund ab. Der schräg hineinführende Zaun und der Wiesenhang hinter den Personen suchen Verbindung zwischen Vorder- und Mittelgrund. Sie wirkt unwahrscheinlich, weil beide Konturen nicht lange genug sichtbar sind. Mittel- und Hintergrund fallen ganz und gar auseinander. Indem alle drei Gründe in sich nach der Höhe zu entwickelt sind, wird die Darstellung nicht perspektivisch richtiger. Die steigenden Hänge und Berge sind nur ein Notbehelf, das Fehlen der Übergänge zu verschleiern und den Hang zur Flächenbelebung zu befriedigen.

Damit wird ein bereits bekanntes Problem der Kompositionsweise des Meisters berührt. Zuerst wurden die Figuren auf die Fläche projiziert und dann erfolgte Teil für Teil die Füllung, ohne daß ein einheitlicher Gesichtspunkt angenommen wäre. Es sind vielerlei „Bilder" im Bilde, jedes für sich betrachtbar: Jesus und Magdalena, die Frauen am Grabe, der Ausblick auf das Hügelmassiv mit Stadt. Auch die Pflanzen und Blumen übersäen als dekoratives Element die Fläche und sind weder organisch an den Boden noch untereinander gebunden. Selbst aus der Natur übernommene Einzelkenntnisse, wie die

[90]) N. Beets, a. a. O. (Anm. 69).

Wegerichstaude und die Löwenzahnart — Errungenschaften, an denen der Künstler sichtlich Freude hat, — lassen die Gesamtlandschaft nicht „gewachsener" erscheinen. Wie geschickt ist dagegen bei Geertgen die alte, schichtenmäßige Kompositionsweise angewandt! Der Blick fällt auf ein Stück Erde, nicht wie hier auf dutzenderlei Stücke, die jedes ein Leben für sich führen.

Weiter sind die Figurenkomplexe und ihre scharfen Schlagschatten isoliert und scharf in den Umriß eingefangen, daß man geneigt ist, die Gestalten auszuschneiden. Aus dem Kontur, hauptsächlich der Köpfe, drängt sich eine übertrieben plastische Form, als wäre der Meister Bildschnitzer. Alle Einzelcharakteristika an Kopf und Händen, die mehr als einmal im Vordergrunde des Interesses standen, sind bis zur Grenze des Möglichen gesteigert.

Auch die wilde Fältelung des Stofflichen erreicht einen nicht dagewesenen Höhepunkt. Nichts liebte gerade der Spätgotiker mehr, als die Gewandung in Wallung zu bringen. Cornelisz knetete die Gewandmasse zu tiefen dreieckigen, mäander- oder tellerförmigen Mulden, die steile rundliche Stege randen. Und faßte dann das ganze Gewirr durch große, beinahe gleichlaufende Faltenhänge, z. B. im Ärmelrocke Christi, zusammen. Der zerklüftete Rock Jesu mutet wie starkes Rankenwerk an, das die Figur überwuchert und ersticken möchte.

Schon van Mander[91]) spricht von einem neben der Magdalena liegenden Tuche auf einer im Bildersturm zerstörten Kreuzabnahme und rühmt an dem Tuche die vielen Falten und Brüche. Er meint, die Fältelungen seien nach der Natur gemalt. Wie denn überhaupt der Amsterdamer gewohnt gewesen sei, „alle seine Stoffe nach der Natur zu malen".

Damit vertritt er eine alte, naive, beim Laien schwer zerstörbare Anschauung, nämlich die Bewertung eines Kunstwerkes nach seiner mehr oder weniger getreuen Übereinstimmung mit dem objektiven Sachbestand. Gewiß hat Cornelisz die zeitgemäßen Trachten vor Augen gehabt, und sich bemüht, sie getreu zu schildern, gewiß unterscheidet er steifen Brokat, den er nicht aufwühlt, von biegsamen Tuchen, aber das sind

---

[91]) H. Floerke, a. a. O. (Anm. 1).

untergeordnete Tatsachen gegenüber seinem Kanon, der erst den Stoffen ihren eigentümlichen Stempel gibt. Wie jeder Kleinmeister besaß er als Schüler erlernte, stärker oder schwächer aus eigenem Können umgemodelte, fertige Formeln, kraft deren er an die Dinge herantrat und sie willkürlich meisterte.

Diesem Prinzip ist die Verwendung bestimmter Farben nicht minder unterworfen. Altgewohnte Töne treffen das Auge: Auf hellem Grün das lichte Blau im Rocke Christi und in den Ärmeln des Magdalenenuntergewandes, das Gold des Frauenkleides, das Rosa ihres Mantelumwurfs. Um die feine Pinselführung kennen zu lernen, studiere man die auf bräunliche Untermalung hingewischten Hintergrundsfigürchen, die borstenähnlichen Gräser und Pflanzen, die auf weißgrauen Grund gesetzten Ornamente des Salbgefäßes, die unsäglich zarten punktartigen Auflichtungen der Blätter und Häuserränder, die wie mit einem Lineal geführten schwarzen Striche im Stadtkomplex zur Kennzeichnung der Öffnungen: Der Tore, Scharten, Fenster! Und nicht zuletzt die tausende Fasern der Stoffe! Die Gewänder sind mit unzähligen, parallel, kreuzweise, unregelmäßig geführten weißen Strichelchen überstreut, die den Stoff des Rockes Christi derb und zottig wirken lassen. Die im Gesamttone wasserhelle Farbe steht zu einer allgemein dunkleren Skala der früheren Bilder in Widerspruch. Man möchte annehmen, hier ein selten gut erhaltenes, nicht nachgedunkeltes, der Restaurierung kaum unterworfenes Stück vor sich zu haben. Ein Juwelier könnte der Schöpfer gewesen sein. Dermaßen miniaturmäßig fein, diamantenfunkelnd, silberklar ist jeder Ton. Daß damit natürlich kein malerischer Eindruck erreicht wird, ist nur zu selbstverständlich.

Eine öde Stimmung, verursacht nicht zuletzt durch die hausbackenen Köpfe, lagert über dem Ganzen. Maria Magdalena schaut an Christus vorüber, wie er über sie hinwegsieht. Das Empfinden der Distanz, des Unberührbaren, das einem die Erzählung des Evangelisten Johannes suggeriert, bricht sich nicht Bahn. Die herabrollenden Tränen verinnerlichen die Handlung nicht. Später, in einem Holzschnitt der kleinen Passion[92]), hat Cornelisz das gleiche Thema verständlicher be-

[92]) E. W. Moes, De „Stomme Passye" van Jacob Cornelisz, Oud-Holland, 1901, S. 130, Nr. 72.

handelt. Es ist immer wieder, als ob der Pinsel seine Hand beschwere und erst der Stift sie zu frischerem Schaffen beflügele.

Läse man nicht auf den Säumen des Rockes Christi einen Teil des biblischen Textes: Maria — Noli — Me — Tangere; Nondum — Enim — Ascendi — Ad — Patrem, so brauchte man kaum auf einen religiösen Vorwurf zu schließen. Eine modern gekleidete, vornehme Bürgersfrau in wertvoller Brokatgewandung und reichem Kopf- und Halsschmuck kniet vor Jesus. Es war dem Meister sichtlich darum zu tun, bei ihr die größte Pracht zu entfalten. Aber er kommt über den derb-bäurischen Charakter nicht hinaus und streift nicht einmal von fern die schmiegsame Eleganz Engelbrechtsen'scher Menschen. Dafür verbindet die holländischen Meister der Zeit insgesamt eine Nichtachtung vor der Gestaltung intensiven religiösen Lebens. Nur noch gewohnheitsmäßig werden biblische Figuren als Träger des nun erwünschten Schaugepränges untergeschoben. Das Andachtsbild des 15. Jahrhunderts ist entwertet.

Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt das Entstehungsjahr 1507 eine weitere Bedeutung. Ich verweise auf die Angaben der Lebensgeschichte: 1507 wurde Jacob von Amsterdam, den ich mit Jakob Cornelisz gleichsetzte, Freimeister der Lukasgilde von Antwerpen. Es ist also mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß die Tafel in Antwerpen gemalt wurde und die prunkhafte Tracht, ähnlich wie man sie bei Quinten Massys antrifft, als ein Merkmal des damaligen luxuriösen Antwerpen anzusehen ist.

Ein mondäner Einschlag, der sich steigernd bis in die späte Zeit des Künstlers anhält, macht sich bereits auf der frühen Stufe geltend. Es ist kein Zufall, daß den Meister beinahe ausschließlich das leicht zu verweltlichende Thema der Maria interessiert: Als Mutter, gehuldigt von den Königen, als Tochter zu Füßen Annas, als Himmelskönigin in den Wolken schwebend, als treue Wächterin des Kindes im Freien ruhend, als Magdalena zu Füßen des noch auf Erden wandelnden Herrn. Die Bonner Legendenszenen vollends sind ganz und gar der Verweltlichung anheimgefallen.

Um so verwunderlicher ist es, aber sicher nur dem nicht anders überkommenen Material zuzuschreiben, daß keine Por-

träts, sei es als Stifter, sei es als Teilnehmer am heiligen Vorgang, wie die Johanniter auf Geertgens Verbrennung der Gebeine Johannes des Täufers, den religiösen Vorwurf begleiten. Und doch steht schon ganz am Anfang der mittleren Periode, die der folgende Abschnitt behandeln wird, das Stifterbildnis und bleibt auf zahlreichen Tafeln bis ans Lebensende des Amsterdamers bei. Es muß Vorläufer innerhalb der Frühzeit gehabt haben.

Als einen solchen betrachte ich das Familienbildnis im Depot des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums. Es trägt auf dem unteren Teil des alten Rahmens folgende zweizeilige Inschrift:

Item int iaer ons herrn MCCCCC ende iii twe daghen voer korsdach starf korsgen elbertsen myn lieue .....

Int iaer ons herrn MCCCCC ende ses op sinte cecilie dach starf gheerte kortens my lieue moder .....

Das Wörtchen „item" zu Beginn des Textes läßt den Schluß auf eine voraufgegangene Bemerkung zu, die wahrscheinlich auf dem früheren oberen Rahmenteil gestanden hat. Am Ende der ersten Zeile ist „vader" zu ergänzen. Am Ende der zweiten konnte Lelong[93]) noch die jetzt ganz abgeriebenen Worte „voor wiens si" entziffern, die möglicherweise in einer dritten Zeile fortgesetzt wurden[94]).

Will man bei der stilistischen Betrachtung nicht fehlgehen, muß man im voraus auf die argen Beschädigungen des Gemäldes aufmerksam machen. Durch die vor kurzem erst erfolgte Säuberung ist eine Handhabe für die Kritik geschaffen worden. Denn nun ist eindeutig feststellbar, daß in der Mitte ein Riß klafft und die Tuchpartien, dort gleichsam

[93]) Lelong, Beschrijwinge v. d. Reformatie der stad Amsterdam, S. 418.

[94]) Man kann sich weder Lelong a. a. O. (s. vorige Anm.), noch B. H. Klönne, Amstelodamensia, Amsterdam 1894, S. 284f., anschließen, der die Ansicht Lelongs aufnimmt. Beide wollen die Inschrift auf einer anderen, daneben hängenden Tafel fortgesetzt wissen; Klönne auf der Tafel der heiligen drei Könige, die mit der unsrigen von Griete Corssendochter dem Siechenhaus gestiftet wurde (siehe Anm. 104). Solche Annahme wäre ein Unikum innerhalb der altniederländischen Tafelmalerei.

abgeschnitten, in unverständlicher Weise aufeinander treffen. Es fehlt nicht nur, wie Scheibler meinte[95]), ein oberes Stück, sondern der untere Teil ist auch in der Mitte zusammengestückt. Die Männerfiguren der linken Seite sind wesentlich besser erhalten als die Vertreter des weiblichen Geschlechtes. Die Gesichter der Mädchen rechts oben sind bei der Reinigung fast ganz verschwunden. Dafür ist links unten ein Steinblock zum Vorschein gekommen. Das Blättergerank an dieser Stelle, die Fliesen des Fußbodens, das Grün in den oberen Ecken haben sich als alt erwiesen.

Wie mag das Bild einmal als Ganzes ausgesehen haben?

Der Stich aus dem Jahre 1729, den Lelong[96]) nach dem Gemälde für seine Beschreibung der Reformation der Stadt Amsterdam anfertigen ließ, kann keine Auskunft geben, da die Tafel bereits damals ein Bruchstück war. Aber es ist interessant, daß der Stecher sämtliche Stoffpartien zwischen und hinter den Personen fortließ, den Boden durchweg quadratisch musterte und den Hintergrund neutral hielt, da er für die Tuche, die die Hauptgruppen trennen, und für den Zusammenhang von Innenraum und Landschaftlichem keine rechte Erklärung fand.

Wir sind also auf Vermutungen angewiesen. Da scheint mir der Scheibler'sche Vorschlag[97]) — sonst äußerte sich niemand zu dem Fall — recht plausibel. Er will die Tafel nach dem verschollenen Bilde der ehemaligen Sammlung Lyversberg rekonstruieren, das er Jakob Cornelisz auf Grund des Stiches von Onghena[98]) nach dem Gemälde mit Recht zuschreibt. Eine Stifterfamilie, die der über ihr schwebenden Dreieinigkeit Andacht zollt, ist dort im Freien unter dem Schutz der Heiligen Andreas und Katharina dargestellt. Der Hinweis auf den Stich klärt wohl über das obere fehlende Stück der Berliner Tafel auf, insofern, als auch da ein Gegenstand anzunehmen ist, de die Personen anbeten, ferner über die Tuche hinter dem Ehepaar, die als untere Gewandteile zweier stehender Heiligen zu gelten hätten, gibt aber keinen Aufschluß über das fehlende

[95]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).
[96]) Lelong, a. a. O. (Anm. 93).
[97]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).
[98]) Messager de Belgique, 1839, S. 376.

Mittelstück und über die Örtlichkeit. Immerhin kann man sich auf Grund von Onghenas Reproduktion eine ungefähre Vorstellung von dem Gesamtaspekt machen, der dem ursprünglichen Zustand nahekommen dürfte. Dabei blieben dann allerdings die Fragen nach der Herkunft des schwungvollen, faltigen Stoffwerkes und nach dem Mittel, das Raum und freie Natur bindet, offen.

Das Fragment ist seit Scheiblers Vorgang[99]) mit gutem Grunde allgemein für Cornelisz in Anspruch genommen worden. Die Porträte[100]) sind mit den Stifterfiguren, die den Wiener

---

[99]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

[100]) Ich lasse nach:

J. M. De Bont, Een oud-Amsterdamsch Familienpaneel, in „Het Jaarboekje van Alberdingk Thijm", 1893, 42e Bundel, S. 149ff.;

B. H. Klönne, a. a. O. (Anm. 94), S. 283ff.;

E. W. Moes, Iconographia Batava,

die Namen der dargestellten Amsterdamer Familienmitglieder folgen:

Links: Der Ehemann: Korsgen Elbertsen, auch genannt Carsten Albert Corszoon.

Der älteste Sohn links seitwärts neben dem Vater: Dirck Korsten Albertsz, 1523 und 1532 Schöffe, 1529 Rat, 1533 u. 34 Waisenmeister, 1517, 20, 24, 25, 26, 27 Kirchenmeister der „Oude Kerk", 1521 Regent von dem O. Z. „Huiszittenhuis".

Dicht hinter dem Vater: Albert Corstens, 1529 Schöffe, 1531 Schatzmeister, 1527 bis 30 Regent von dem O. Z. „Huiszittenhuis", 1534 bis 45 Akzisenmeister.

Der Name des Jüngsten ist unbekannt.

Rechts: Die Ehefrau: Geerte van der Schelling, gewöhnlich nach ihrem Manne Geerte Kortens genannt, einer alten, reichen, angesehenen Patrizierfamilie Amsterdams entsprossen.

Im Vordergrunde neben der Muter die älteste Tochter: Margriet Corsdr., in der Nonnentracht des St. Agnesklosters, 1524 Mutter dieses Klosters, 1531 Priorin (vierzehnte) bis zu ihrem Lebensende 1556.

Die Schwester hinter ihr in derselben Tracht wird von einem alten Manuskript (siehe B. H. Klönne a. a. O. [Anm. 94]), das die Geschichte des Agnetenklosters behandelt, die „Suster Baerte Corssen, Nonne" genannt.

Die nächstfolgende Tochter: Engeltje, mit dem Amsterdamer Bürger Heymen Jacobsze van der Ouder-Amstel verheiratet, 1531 eine der vier „overwyven" der Sakramentsgilde, die über den in der Kapelle der „H. Stede" sich befindenden Sakramentsaltar die Aufsicht hatten.

Die übrigen drei Mädchen und die vier Kinder (entweder frühverstorbene des Ehepaares Cors und Geerte oder Sprößlinge aus der Ehe Engeltjes mit Heymen Jacobsze) sind namentlich nicht feststellbar.

Hieronymusaltar von 1511 und die Neapeler Anbetung von 1512 schmücken, stilistisch aufs engste verknüpft. Diese Werke hinwiederum stehen mit den signierten in innigem Konnex.

Die Figuren der symmetrisch angeordneten Gruppen folgen in horizontaler Schichtung. Die „Reihenschichten" sind nicht hintereinander, sondern übereinander gestaffelt, da der Meister sie nicht anders sichtbar zu machen vermochte. In Verbindung damit steht der steigende Fußboden. Das Prinzip in der Neapeler Anbetung ist generell das gleiche. Nur sind dort innerhalb der Figurengruppen die Raumebenen dadurch teilweiße geschickter miteinander verwoben, daß die Köpfe einer entfernter liegenden Fläche gleich hoch mit der nächstvorderen erkennbar werden. Dieser Unterschied allein würde das Berliner Bildnis als einer früheren Stufe angehörig kennzeichnen. Ein Blick auf den einen der beiden Stiche[101]) nach verschollenen Bruchstücken von Glasgemälden, ehemals im Chor der „Nieuwe-Zijds-Kapel" in Amsterdam, — ich wies in der Lebensgeschichte die Vorzeichnungen dem Meister zu — ergibt denselben Schluß. Setzt man das Glas mit Maximilian und Philipp dem Schönen entsprechend dem Lebensalter der ungefähr als sechsjähriges Kind dargestellten, 1506 geborenen Katharina, gleich Sterck[102]) auf ca. 1512 an, stellt sich für den ähnlichen Vorwurf in Berlin ein älteres Datum heraus. Dort ein Zusammenfassen der Figurenflächen, hier Stückwerk; dort Massigkeit, hier mehr ein Schweben.

Der so treffend für einen Meister ausfallende Vergleich von Dirck Korsten mit dem Stifter des Hieronymusaltars führt zu demselben Resultat. Wohl sind die Übereinstimmungen frappante: Die röhrenförmigen, scharf abgebogenen Faltenstege, die lasch vorgestreckten Hände mit abgespreizten Daumen, das von sorgfältig behandeltem Haar umschlossene Dreiviertelprofil mit hohen Brauen, weitgeöffneten Augen, schmalem festgekniffenen Mund und dem verschwindenden hinteren Profil, an dessen Linie die Spitze der Nase stößt; aber die Gesamterscheinung in Berlin wirkt unbestimmter, weniger raumbildend und damit zeitlich früher als in Wien.

---

[101]) Abgebildet a. a. O. (Anm. 13); der hier in Frage kommende außerdem in der Schrift J. F. M. Stercks, a. a. O. (Anm. 9).

[102]) J. F. M. Sterck, a. a. O. (Anm. 9), S. 39 der Schrift.

Die angegebenen Charakteristika für den Gesichtstypus unterscheiden sich wenig von denen der Heiligen auf besprochenen Werken. Es gehört kein besonderer Scharfblick dazu, die Normen vom Luciameister — siehe seinen Jünglingskopf am linken Bildrande der Amsterdamer Legendentafel[103]) — abzuleiten. Trotzdem sind ohne weiteres Porträte erkennbar, wie vielleicht auch das des Luciameisters eines ist. Bis zu einem gewissen Grade hat sich Cornelisz von seinen Formeln freimachen können. Wohltuend hat der Zwang, das zu geben, was er sah, auf ihn gewirkt. Studienblätter haben seiner Arbeit sicherlich zugrunde gelegen. Die Gewandbehandlung ist im Verhältnis zur schnörkelhaften Unruhe der Frühzeit selten schlicht und ruhig. Zwar haben die Köpfe auf den ersten Blick mehr als nur Familienverwandtschaft, aber beim näheren Zusehen unterscheidet man wenigstens die Differenzierungen des Alters. Charakterunterschiede finden zu wollen, wäre von Cornelisz auf dieser Stufe noch zu viel verlangt. Höchstens könnte man als allgemeinen Familienzug eine starke Versonnenheit konstatieren.

Die Datierung liegt nach vorstehender Kritik klar. Die inschriftlichen Sterbedaten der Eltern 1503 und 1506 sind unverbindlich. Denn das Gemälde ist kaum zu Lebzeiten der Eltern geschaffen worden. Es muß nach ihrem Ableben von der ältesten Tochter Griete Corssendochter, die laut einem Dokument[104]) das Familienbildnis an das Siechenhaus des S. Agnesklosters auf dem O. Z. Voorburgwal zu Amsterdam vermachte, gestiftet sein. Darum wäre sie denn auch äußerlich als größte, dem Auge zunächst knieende, volle Figur hervorgehoben. Geburtsdaten, aus denen nach Schätzung des Lebensalters der Dargestellten ein Schluß auf die Entstehungszeit zu ziehen wäre, sind nicht vorhanden. Verbleibt das bereits angewandte Mittel der Stilkritik, demzufolge die Tafel am Ende der frühen Stufe bald nach 1507 gemalt wurde.

---

[103]) Nr. 951 des Kataloges (1912). Phot.: Bruckmann, München.

[104]) Es ist bei B. H. Klönne, a. a. O. (Anm. 94) abgedruckt: „Int jaer XV^{c} . . . . . soe heeft Griete Corsendr. bescickt dat bort in den reventer van hair ouders, ende VII silveren lepelen int siekhuys, ende dat bort van die heylige drie koningen int siekhuys met dat cleijne silveren copgen“ (fol. 307 des Manuskriptes).

Weit steht sie an Ausdrucksfähigkeit hinter dem ersten holländischen Gruppenporträt, den Johannitern auf Geertgens Verbrennung der Gebeine des Täufers[105]), zurück. Der Haarlemer malt wirkliche Charakterköpfe. Bei Cornelisz schimmert das Porträt nur unter der Norm. Er sinkt zu einer Größe durchaus zweiten Ranges herab.

Nichtsdestoweniger wirkt die Berliner Tafel in ihrer größeren Einfachheit gegenüber den früheren Werken geradezu erfrischend, gewinnt das äußere Leben des Amsterdamers, wenn man ihn bekannt, ja befreundet mit der reichen und angesehenen Patrizierfamilie denkt, die der Stadt Amsterdam mehr als einen Regierenden schenkte, und wenn man ihn in der Hauptstadt Hollands als den ersten und gesuchtesten Künstler tätig sieht.

Das Berliner Gruppenbildnis fordert geradezu zu der Annahme heraus, der Meister habe sich auch in Einzelbildnissen versucht. Bei der Durchsicht des gesamten, dafür in Frage kommenden Materiales fällt der Blick immer erneut auf das Männerporträt der Graf Harrach'schen Sammlung in Wien als eigenhändige Arbeit des Cornelisz. Um so mehr als man sich zu dieser Ansicht erst durchfinden muß, ringt einem die Bestimmung Friedländers[106]) auf den Amsterdamer Anerkennung ab, tritt Dülbergs[107]) These, der die Tafel für „näher dem Lucas van Leiden als dem Jacob Cornelisz" stehend hielt, in den Hintergrund. Allerdings ist die Betrachtung des Originales der typischen Töne halber notwendig, um sich ganz davon zu überzeugen, daß kein anderer als Cornelisz für die Malerei in Frage kommen kann.

Der allgemeine Erhaltungszustand ist gut. Der Hintergrund ist übermalt, aber es ist noch deutlich erkennbar, daß die jetzt viereckige Tafel ehemals oben rund war. Ein schwach sichtbares A rechts von der Schulter ist wohl ebenfalls später hinzugefügt. Die weißgraue Farbe des Hutbandes ist recht eingegangen.

---

[105]) Nr. 644 des Katalogs (1913) der Wiener Gemäldegalerie. Phot.: Hanfstaengl, München.

[106]) M. J. Friedländer, Repert. f. Kstw., XXVI, 1903, S. 171.

[107]) F. Dülberg, Zeitschr. f. b. Kst., XV, 1904, S. 192.

Das bekannte Dreiviertelprofil, soweit dem Betrachter zugekehrt wie der Kopf des unbekannt gebliebenen Jüngsten der Familientafel, schaut einen an. Nach den dort aufgestellten Formeln für die Bildung des Gesichtes ist auch dieser Typus behandelt. Für die bogenförmige Silhouettierung kann als bekanntes Beispiel der zweite König in Utrecht angeführt werden. Dieses Moment bleibt ebenso späterhin, z. B. bei dem Stifter des Antwerpener Triptychons, in Geltung. Die Hand, an die vor die Brust gelegte Rechte des stehenden Königs der Anbetung erinnernd, ist und bleibt in Geste und Ausführung ganz besonders charakteristisch für den Meister: Im Handrücken breit, in der Fingerpartie spitz zulaufend, mit abgebogenem Daumen, abgekrümmtem Zeigefinger, einem eigenartigen, ellipsenförmigen Raum zwischen Zeige- und Mittelfinger, mit gerandeten Nägeln und stumpfwinklig gebogenem kleinen Finger. Das sichtbar werdende Futter des linken Ärmels ist keine neue Beliebtheit. In den Ärmel des Christusrockes auf der Kasseler Tafel sieht der Beschauer gleicherweise hinein. Die harten Schlängel-Falten des Ärmels klingen stark an ähnliche Stilisierungen desselben Gemäldes an. Die metallene Farbe und der Kontrast von Rot und Blaugrün sind gewohnte Erscheinungen.

Das wären genügend Kriterien für den Zusammenhang mit den, für den Amsterdamer in Anspruch genommenen Werken. Das Bildnis ist nicht qualitätvoller als die Gruppenporträts in Berlin. Das Gesicht läßt einen wesentlich gleichgültiger als die träumerischen Köpfe der Familie Corsgen Elbertsen. Doch ist ein neuer Zug in das Bildnis gekommen: Der Porträtierte sucht mit Augen und Gesten Verbindung nach außen, eine Errungenschaft des 16. Jahrhunderts, die in Nordholland von Dirik Jakobsz und Jan van Scorel besonders lebhaft aufgenommen wurde. Man könnte in der Geste einen Vorklang jener Handbewegung verspüren, die der erste Jerusalemfahrer auf der langgestreckten Tafel Scorels im Haarlemer Franz Hals-Museum[108]) ausführt. Der Boden, aus dem Scorels starke Porträtierfähigkeit erwuchs, ist bereitet.

In Anbetracht der stilistischen Verwandtschaft mit frühen Bildern, speziell mit der Kasseler Darstellung von 1507 und

---

[108]) Nr. 263 des Kataloges (1913). Phot.: Galerie.

der Berliner Familientafel, ist das Wiener Porträt an das Ende der ersten Stufe zu setzen.

Damit stände ich am Schluß der frühen Periode. Neun Gemälde, die trotz Bildersturm und Zeit auf uns gekommen sind, repräsentieren sie. Sehr viel mehr wird der Amsterdamer Meister in seinen dreißiger Jahren geschaffen haben; das Wenige, das uns erhalten blieb, ist nur ein Bruchstück. Aber das Wenige läßt eine ausreichende Analyse der Frühzeit zu. Vergegenwärtigen wir uns zusammenfassend noch einmal die Hauptcharakteristika.

Für sämtliche Kompositionen ist der Trieb zur dekorativen, ausgeglichenen Füllung richtunggebend. Die Unbeholfenheit im Perspektivischen fördert ihn. Es besteht geradezu eine Angst, selbst einen Bruchteil der Tafel gegenständlich unausgefüllt zu lassen. Und da wo wirklich einmal wie beim Antwerpener Schmerzensmann ein größeres freies Stück im Himmel zur Wirkung kommen möchte, wird es durch die schwebenden Engel und das wellenartige Gekräusel der Wolken illusorisch. Infolgedessen wiegt der sehr hohe Horizont vor, macht sich sogar im Breitformat der Utrechter Anbetung die Höhenentwicklung geltend, die natürlich im Hochformat der Bonner Tafel wesentlich gesteigert ist.

Im Zusammenhang mit dem dekorativen steht ein flächiges Sehen. Die Bilder wollen vorzüglich in näher und weiter liegenden Flächen betrachtet werden. Dabei macht es nichts aus, wenn innerhalb der Fläche die Plastizität — siehe die Kasseler Tafel — vorherrscht, sondern der Grad an Intensität, mit der das Element der Fläche gegenüber der älteren Kunstweise Geertgens, die es auch besaß, in Aktion tritt, ist von Bedeutung. Ohne Zweifel liegt in dieser Tatsache ein Keim des Raumproblems der Renaissance.

Aber die einzelnen Raumebenen stehen noch ohne jede Fühlung zueinander. Das Auge springt auf und ab und sucht vergeblich die Bindung der Flächen zum Ganzen. Sogar der Einbruch der Fläche durch den schräg hineingeschobenen, liegenden Krieger in Bonn erzielt keine tiefe Bühne.

Der einzelnen Fläche fehlt die klare Anschaulichkeit. In jedem Kleinmeister kreuzen sich alte und neue Erscheinungen. So kommen der Fläche entgegenarbeitende Momente der Über-

schneidungen, Hinterstellungen, des unruhigen Konturs und verworrenen Gefältels zur Geltung, die man als barocke Ausläufer der gotischen Malerei bezeichnen möchte.

Gegenüber dem branstigen Gesamtton der Bilder des Luciameisters haben die frühen Arbeiten des Cornelisz einen lichten Schimmer, der in der Kasseler Tafel am stärksten ist. Die Malerei ist unsäglich subtil. Jeder Komplex des scharf hervortretenden Lokalkolorits besteht für sich. Außer der Hauptzusammenstellung der Töne: Rot, Blau, Grün, drängt sich altertümliches Gold in reichlichem Maße dem Auge auf. Der Sinn für Flüssigkeit und Unterordnen unter einen Ton fehlt ganz. Malerisch am angenehmsten berührt noch das Aachener Tondo.

Das alte Andachtsbild unterliegt einem gut verfolgbaren langsamen Zerstörungsprozeß. Entscheidend für ihn ist die Abnahme des starren religiösen Geistes. Zur Erscheinung kommt der Prozeß in der Wahl der Themen und der zeitgemäßen Kostümierung der Hauptpersonen.

Ganz von ferne war Dürer'scher Geist zweimal spürbar. Um so mehr wurden vielerlei Eigentümlichkeiten des frühen Stiles mit dem Meister der Amsterdamer Lucialegende in Verbindung gebracht. Schließt auch seine Bedeutung für das Schaffen des Meisters mit der ersten Stilstufe keineswegs ab, so erwartet doch die Frage nach seiner Herkunft und seinem Namen schon jetzt eine Antwort.

Die vier von ihm bekannten Tafeln: Die Kreuzabnahme bei Figdor, die Marter der heiligen Lucia im Amsterdamer Reichsmuseum, die Kreuzigung ebendort und die ähnliche im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht[109]), sind in der Ausführung nicht von gleicher Qualität. Nur die Kreuzabnahme kann sich mit der Legendendarstellung vergleichen; von den beiden Kreuzigungen verrät besonders die Utrechter in ihrer Flüchtigkeit den Werkstattbetrieb.

Ich bemerkte bereits, daß der Anonymus infolge seiner starken Verwandtschaft mit Geertgen als Pseudo-Geertgen bezeichnet wurde. Ist der Name auch unglücklich, da von einer

[109]) Nr. 29 des Kataloges der Utrechter Ausstellung von 1913. Abbildung bei F. Dülberg, a. a. O. (Anm. 53,), Tafel VI, und im Bulletin v. d. Nederl. Oudheidkundigen Bond, 7e Jahrg., S. 175.

Verwechslungsmöglichkeit mit Geertgen keine Rede sein kann, so ist doch insofern das Richtige getroffen, als Geertgens Kunst dem Luciameister das charakteristische Gepräge gibt. Ja die Ähnlichkeiten sind so große, daß der Luciameister, der stilistisch dem Ende des 15. Jahrhunderts angehört, nur in engstem lokalen Zusammenhange mit Geertgen, also in Haarlem gleichzeitig tätig denkbar ist.

Nun machte Valentiner[110]) auf Haarlemer Urkunden aufmerksam, denen zufolge ein Künstlerpaar Mourijn und Claes Simonsz ungefähr von 1485—90 an den Flügeln des Hauptaltares der Bavokirche tätig war. Mourijn, der der ältere gewesen zu sein scheint, wird bereits 1473 genannt, war 1478 Witwer und starb 1509. Valentiners Annahme, die vier Werke des Luciameisters könnten in der Werkstatt dieses Brüderpaares entstanden sein, hat viel für sich. Ich schließe mich seinen Gründen, indem ich sie namhaft mache, an.

Die Brüder Simonsz stammen aus dem Waterland. Cornelisz ist, wie man in der Lebensgeschichte erfuhr, ebendort. gebürtig. Die Wahrscheinlichkeit liegt nahe, er habe sich zu seinen Landsgenossen nach Haarlem in die Lehre begeben Da aber seine frühen Bilder den Einfluß des Luciameisters verraten, wäre weiterhin anzunehmen, daß der Anonymus mit den Brüdern, resp. mit ihrer Werkstatt, identisch ist. Die Verwendung von Gold, beim Luciameister und weiter bei Cornelisz äußerst beliebt, würde die These insofern stützen, als jenem Bruderpaar von ihren Auftraggebern die Benutzung von Gold besonders vorgeschrieben war.

Der Umstand, daß ganz wenige Tafeln des Luciameisters überliefert sind, läßt andererseits Geertgen, den noch Scheibler[111]) ablehnen zu müssen glaubte, hie und da als den Gebenden erscheinen. Und wenn ich auch äußerte, Geertgen wäre mehr der indirekte Anreger, so muß ich doch darauf hinweisen, daß Cornelisz, der vielleicht 15 jährig, ca. 1485, nach Haarlem kam, mit dem bis ca. 1500 dort tätigen Meister persönlich in Berührung gekommen sein und seine Malerei als eine vorbildliche betrachtet haben wird.

---

[110]) W. R. Valentiner, a. a. O. (Anm. 4).
[111]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

2. Die mittlere Periode (1511 bis ca. 1522).

Die Einteilung in Perioden wird bis zu einem gewissen Grade immer willkürlich bleiben, da kein vollständiges Material vorliegt. Man ist gezwungen, das Neue anzusetzen, sobald es einem zum ersten Male entgegentritt, ohne die Sicherheit zu haben, daß ein früher entstandenes, vielleicht verschollenes Gemälde es nicht auch aufgewiesen habe. In diesem Falle liegt die Grenze zwischen den Daten 1507 und 1511, also zwischen dem „Christus als Gärtner" und dem Wiener Hieronymusaltare, der auf der Außenseite zweimal in verschiedenen Lettern dieselbe Inschrift trägt: Anno domini 1511. Die beiden Werke bilden feste Marksteine verschiedener Stilstufen.

Scheibler[112]) fügte das mehrflüglige Altarstück als erster den Gemälden des Meisters ein. Trotz Widerspruch[113]) erhielt er seine Bestimmung aufrecht[114]), die mittlerweile Allgemeingut geworden ist.

Die Gemäldegruppe ist nicht schlecht erhalten. Mannigfache Restaurierungen sind gut vorgenommen worden. Recht mitgenommen ist naturgemäß die Außenseite des geschlossenen Altares. Die Innenseiten der Innenflügel haben je einen großen Sprung. Aber die Restaurierungen und Beschädigungen sind nicht dermaßen, daß der eigentliche Stil verloren ginge, und rechtfertigen in keiner Weise die Behauptung Binders[115]), man könne den Altar zum Vergleich mit anderen Gemälden nicht

---

[112]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

[113]) R. v. Engerth, Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. II, Niederländische Schulen, Wien 1884; Bd. III, Deutsche Schulen, 1886.

[114]) L. Scheibler, Repert. f. Kstw., X, 1887, S. 285ff.

[115]) J. M. Binder, a. a. O. (Anm. 10).

heranziehen, „weil er durch starke Restaurierungen urkundliche Beweiskraft verloren habe".

Worin besteht nun das Andersgeartete des Schaffens von 1511?

Erstlich in einem wesentlich stärkeren Raumverhältnis. Zwar steigt auf der Mitteltafel der Boden, zwar basieren Vorder- und Hintergrund auf zwei verschiedenen Gesichtsfeldern — der Hintergrund ist höher angelegt —, aber die Steigung weist nicht die großen Winkel zur Horizontalen auf, die in der Frühzeit zu konstatieren waren. Außerdem wird auf sämtlichen Tafeln das Fehlen des Mittelgrundes nicht übermäßig spürbar, weil auf dem Hauptstück das architektonische Prunkwerk die Landschaft natürlich abgrenzt, und auf den Flügelbildern die Figuren entweder gegen den Himmel stehen, das Bedürfnis nach mittleren Partieen nicht gerade brennend wird, oder die Vorhänge hinter den Personen den Mittelgrund ausschalten. Auch die Landschaftsausschnitte des Hieronymus-Bildes sind in sich selbst kontinuierlicher entwickelt, indem die kulissenmäßigen Schichten von Zwischenfeldern unterbrochen werden. Die Figurenperspektive hat sich im ganzen bedeutend verändert. Wohl sind die Männer der Gregorsmesse übereinander angeordnet, aber die Gruppierung hat nicht die übermäßigen Schroffheiten der aufeinander gebauten Köpfe der Familienmitglieder Korsgen Elbertsen. Der Fortschritt ist am besten bei einem Rückblick, der von den drei Aposteln ausgeht, auf die Gruppe des Mohrenkönigs und seiner Begleiter in Utrecht erkennbar. Gerade die Ähnlichkeiten in der Anordnung und im äußerlichen Nebeneinander der Köpfe stellen das Unterschiedliche klar heraus. Es ist als läge zwischen den vorderen Gestalten des Andreas und Thomas einerseits und dem hinter ihnen hervorschauenden Bartholomäus andererseits eine Raumebene, die die Distanzierung erzeugt. Die Utrechter Gruppe hingegen entbehrt solch luftiger Komponierung, weil das Auge sich erst über das Davor und Dahinter in nächster Nähe genau sondierend unterrichten muß, ohne beim ersten Eindruck eine räumliche Orientierung zu erfahren, die in Wien durch den verhältnismäßig kleiner gestalteten Bartholomäuskopf erzielt wird. Schließlich hat die einzelne Figur den trotz aller starken Modellierung schemenhaften Cha-

rakter der ersten Stufe verloren. Der Tastsinn wird angeregt, die Gestalten selbst in Frontalstellung, die der Heilige einnimmt, erst recht selbstverständlich in den reichlich vertretenen Dreiviertelansichten zu umfühlen.

In der Gesamtübersicht der Figuren, die bei geöffneten, resp. geschlossenen Innenflügeln einheitlich gesehen werden wollen, macht sich ein symmetrischer Ausgleich geltend, der zum Selbstverständlichen eines Altarwerkes gehörte. Auch das Zustreben sämtlicher Personen bei geschlossenen Innenflügeln nach einer nicht sichtbaren Mitte ist als ein Kompositionselement alter Herkunft zu werten. Das Auge soll auf das Dahinter gelenkt und damit der Wunsch rege werden, die Flügel zu öffnen und den Heiligen zu schauen, dem von beiden Seiten Ehrerbietung gezollt wird. Solche einheitliche Durchbildung allgemeiner Errungenschaften ist eine erfreuliche Tatsache. Denn wenn die gähnend leeren Bogenöffnungen und die breiten quadratischen Gewölbefelder der äußeren Innenflügel als Hauptton neben der mehr verschwindenden, vielfach durchbrochenen Architektur der inneren Außenflügel erklingen, wenn die an Figuren schwächeren Imponderabilien der linken Außenseite durch den schräg hingelagerten Altar verstärkt werden, so sind das keine willkürlichen Schaffensmomente.

Die Farbe hebt das Gefühl für die Symmetrie. Das Zinnoberrot im Mantel des Hieronymus wirkt als grelle Betonung der Hauptfigur. Die prononzierte Farbe wird durch ein Grauschwarz in den Mänteln des Stifterpaares und ein Blaugrün im Untergewande der Stifterin etwas gedämpft. Hingegen läßt sich das bunte Erschillern der Architektur: Dunkelblau in den Auflagen der steinernen Balustraden, blaugrün in den Leisten und seitlichen Ornamentierungen, gold als Grund für das Weiß des Baldachinschmuckes, in der unangenehm aufdringlichen Härte nicht ausreichend durch ein gewolltes Herausheben des Heiligen erklären. Dafür sollen die Innenseiten der Innenflügel korrespondieren. Denn die äußeren Figuren entsprechen einander im ähnlichen Rot des Hieronymusmantels, die inneren in einem verwandten Grün.

Bei geschlossenen Innenflügeln tritt wieder das rote Kolorit in den Vordergrund: Ein helles Rotbraun im Mantel Kaiser Heinrichs, ein Zinnoberrot im Gewande Elisabeths von Ungarn,

ein einfaches Rot im Kleide Elisabeths von Portugal. Kaum kann das Grün des hängenden Teppichs, des Untergewandes Martins und des Bettlerrockes den allgemeinen roten Farbton schmälern. Und nun gleichen sich auch beim Überblick über die stattliche Reihe von acht Figuren die äußersten, Joseph und Ursula, im roten Kolorit, die inneren, Kilian und Katharina, im Goldbrokat einander an. Das Dunkelbraun der Gewölbe, das Hellblau ihrer äußeren Arkatur und des Himmels, das Grauweiß der Zwickelfiguren auf Violett als Grund schwächen die untere Buntfarbigkeit ab.

Die grau-blauen Schatten führen von links nach rechts ins Bild und lassen gleich der Kasseler Magdalenentafel auf eine Lichtquelle links vom Beschauer schließen. Daß sie die räumliche Wirkung stärker als in der Frühzeit mehren, lehrt ein Blick auf die Grisaille-Figuren der Zwickel.

Die Töne klingen insgesamt metallen. Sie schmerzen das Auge. Sollte ich einen Unterschied zum Kolorit der Frühperiode konstatieren, so läge er in der sehr viel reichhaltigeren Palette, die nun wahrhaft bunt genannt werden müßte.

Einer noch grundlegenderen Wandlung hat sich der Faltenstil unterzogen. Ich erfasse die Differenzen am sichersten durch einen Vergleich ähnlich geordneter Kleidung, beispielsweise der Gewandungen des Ambrosius und Andreas mit dem Ärmelrocke Christi in Kassel. Die diagonal aufsteigenden, umgeschlagenen Säume und die Hängefalten zeugen von einem Meister. Aber wie anders ist trotzdem in Wien die Handhabung! Hier nun wird jeder Steg maßgebend für den nächsten, der sich ihm angleicht, als füge man in eine Schachtel eine kleinere und so fort. Dieses zusammenfassende Moment ist in Kassel nur angebahnt. Dem Gang der Stege schmiegen sich die Gruben an. Das Gewirr des Christusrockes wird vermieden. Zumal der bauschige Charakter ist verschwunden. Die Faltenröhren der Frühzeit haben scharfen, steil abfallenden, flachgedrückten Graten Platz machen müssen. Das in Cassel mühsam umgeschlagene Gewandstück ist geschickt eingerollten Tuchpartien gewichen. Schließlich ergibt ein Überblick, daß der Meister bestrebt ist, die Stoffe in bisher nicht dagewesener Weise den Körperfunktionen anzupassen, indem er zum Beispiel in motivierter Weise die Falten unterhalb der Arme und zwi-

schen den Beinen häuft, sie dagegen zur Markierung der Beine selber häufig ganz ausschaltet. Wo wäre das besser ersichtlich, als rückschauend vom Stifter des Altares auf Dirck Korsten des Familienbildnisses! Ober- und Unterschenkel schimmern in Wien durch die an diesen Stellen faltenlosen Tuche. Die Gewandung umhüllt etwas Körperliches. Von alledem empfindet man in Berlin nichts. Dort lasten die Stoffe, hier sind sie leichter geworden. Hier glaubt man, der Stifter könne sich erheben.

Ein Menschenschlag mit kleinen Köpfen auf langgezogenen aufrechten Gestalten bevölkert das Werk. Übt deshalb der Altar, wie Wurzbach[116]) annahm, eine eigene Wirkung aus? Ich finde es nicht. Ich meine den Typus mehrfach bemerkt zu haben und verweise nur auf den Mohrenkönig der Utrechter Tafel, die Figuren in der Halle des Bonner Gemäldes und den „Christus als Gärtner". Nur sind die Wiener Gestalten bodenständiger geworden. Andreas steht fester als der Kasseler Christus, trotzdem beide die gleiche Fußstellung einnehmen. Die bessere Verkürzung des linken Fußes wirkt da Wunder.

Sie erstreckt sich auch auf die jetzt harmonischer zusammenhängenden Gesichtspartien. Der Vergleich des Apostels Thomas mit dem zweiten König auf der Utrechter Anbetung fällt, was Natürlichkeit anbelangt, zugunsten des ersteren aus. Und so sind sämtliche Typen lebendiger und beweglicher als früher. Dazu hilft vor allem die räumlichere Entwicklung aller Kopfteile. Wenn beim mittleren König in Utrecht und beim Kasseler Christus die zurückliegende Hälfte des Dreiviertelprofils in falscher Verkürzung erscheint, so wundert man sich in Wien über die richtigen Kopfkonstruktionen des Ambrosius, Augustinus, Andreas oder Thomas. Man fühlt, die Mitren der Kirchenfürsten umschließen den Schädel, während die Krone des Utrechter Mohrenkönigs zu entgleiten scheint.

Die genannten Feststellungen sind möglich, obwohl der Restaurator manches Antlitz flüssiger gestaltet haben mag. Die für Cornelisz allzu zarten Züge Elisabeths von Ungarn werden seine Zutat sein. Andererseits ist seine Hand z. B.

---

[116]) Wurzbach, a. a. O. (Anm. 20), III, 1911, S. 69.

im knochigen und runzligen Gesichte des Hieronymus nicht spürbar. Daß jedenfalls die Köpfe auch ursprünglich gegen früher gefälliger waren, werden die kommenden Gemälde bezeugen.

Kaum daß ich bisher über Ornamente zu handeln brauchte. Flüchtige waren auf dem Mauerfriese der Utrechter Adoration, wenig wirksame Akzessorien der Architektur auf der Bonner Tafel angedeutet, eines Eingehens nicht wert. Aber ich erinnere, mehrfach auf eine dekorative Anschauungsweise hingewiesen zu haben, der das Ornament selber angelegen sein mußte. In Wien auf dem prunkhaften Baldachin, den Säulenschäften und Kapitellen wirkt es sich als solches zum ersten Male aus.

In der stachligen Art offenbart sich der Spätgotiker. Er überwiegt in dem verschlungenen, symmetrisch gebogenen Astwerk, das in scharfe Spitzen ausläuft oder blütenartig aufbricht, und aus dem sich beiderseits gerolltes Blattwerk entwickelt. Er ist maßgebend für das Einspinnen des Medaillons in das Gerank und für die sichelförmigen, sich überschneidenden Gebilde der Engelsflügel. Im Prinzip handelt es sich um dieselben Bestandteile, die der monogrammierten und 1513 datierten Holzschnittumrahmung[117]) zu Szenen aus dem Leben Jesu ihr eigentümliches Gepräge geben. Entsprungen ist das Stechende und Spitzige einer Auffassungsweise, die Hieronymus Bosch im pyramidenartigen Brunnen und in den phantastischen Bergzacken der Paradiesestafel[118]) verrät. Damit machen sich von Cornelisz weiterentwickelte Stilprobleme vom Ende des vergangenen Jahrhunderts geltend, in dem Bosch mit jenem Werke noch fest wurzelt.

Von außen treten andere Dinge heran, die der Gotik fremd sind: Die Verzierungen der eingefaßten, gleichsam aufgesetzten Pilaster, die horizontale Lagerung der Kapitellplatten, die Eckvoluten, das runde Medaillon.

Es ist möglich, daß es einen Vermittler der italienischen Motive für die architektonischen und ornamentalen Teile in

[117]) Exemplare davon: Berlin, Kupferstichkabinett, zum „Christus am Kreuz" (P. 107); Dresden, Sammlung Friedrich Augusts II., zur „Grablegung Christi" (P. 100).

[118]) Madrid, Prado. Phot.: Anderson, Rom.

den Werken des Cornelisz gegeben hat. Nur wer borgt, kann solche Flickarbeit leisten. Scheibler[119]) deutete auf Jan Gossart. Aber selbst wenn man annimmt, die Elemente der Dekoration, die sich im Prager Dombilde von ca. 1515 präsentieren, seien bereits im Jahre 1509, in dem Mabuse von Italien heimkehrte, sein Eigentum gewesen, steht doch Cornelisz von der antikischen Gesamtanschauuung Gossarts so weit ab, daß eine direkte Beeinflussung von dort nicht angesetzt werden kann. Ich glaube vielmehr an eine allgemeine Zeitströmung, die sicher von Mabuse gefördert immer stärker im Süden um sich griff, der auch Cornelisz, häufig in Antwerpen, unterlag, und die jene zahlreichen italienischen Stiche gebieterisch forderte. Denn auch sie erklären nicht den italienisierenden Geist, sondern sind nur deutliche Zeugen eines allseitigen Begehrens.

Gotik und äußerlich übernommene Bildungen der italienischen Renaissance widerstreiten einander im Wiener Mittelbilde, doch so, daß die barocke Spätgotik im Vorteil ist. Jakob Cornelisz trug wohl den neuen Wünschen Rechnung, stak aber zu sehr im 15. Jahrhundert, als daß er in der Lage gewesen wäre, das Antikische innerlich zu verarbeiten und daraus zusammen mit der eigenen Richtung eine organische Dekoration zu schaffen.

Man greift nicht zu hoch, wenn man im Hinblick auf den Eindruck des Hieronymus-Altares äußert, ein starker Zug ginge von den hochstrebenden, halblebensgroßen Figuren aus. Das Empfinden wird nicht zuletzt durch die ansehnlichen Dimensionen des Werkes verursacht, das nach der Neapeler Anbetung das größte ist. Da wird der Verdacht rege, ob Cornelisz nicht Anlehnung an einen stärkeren Künstler gesucht habe. Vor den Aposteln denkt man an Dürer'schen Geist. Aber die Suche nach Einflüssen von Nürnberg her führt zu keinem positiven Ergebnis[120]).

---

[119]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

[120]) Der niederländischen Kunst selber sind diese Heiligen vor Teppichen und Chorgewölben nichts Unbekanntes. Ich ziehe eine andere Kunstgattung heran: die Stickereien. Zehn zu einer Stola gehörige gestickte Heiligenfiguren (durchschnittliche Größe eines Stückes 0,14 × 0,28 m) liegen nebeneinander in einer Vitrine des Erzbischöflichen Museums in Utrecht. Die Figuren sind stark umkordelt auf-

1

2

3

Um so eher sind die Wirkungen feststellbar. Ich erwähne zuerst ein unbedeutendes Nachspiel: Zwei kleine Heiligentafeln in der Sammlung Bachofen-Burckhardt in Basel, die von der Literatur unerwähnt blieben. Die beiden stehen-Figuren im Bischofsornat mit dem Hirtenstab in der Rechten sind vielleicht nur ein Fünftel so groß wie die Wiener, aber eine enge Schulverwandtschaft verbindet sie mit den Kirchenvätern des linken inneren Flügels. Ich betrachte gleichzeitig z. B. Ambrosius in Wien und den Heiligen mit dem Strigel in Basel. Dieselbe Haltung der einen Hand, derselbe schräge, gefranste Saum, dasselbe hart auf den Boden stoßende, an die Füße herangezogene Untergewand, ein ähnlicher Gesichtstypus. Der Boden, ein heller Fleck, von Graspartien gerandet, gibt ebenfalls den Wiener Aposteln Halt. Ferner weisen die Töne rot und grün auf Cornelisz hin. Das distelartige Gerank, das den Säulenkern umkleidet, entspricht der Dekorationsweise im

---

genäht. Gesicht, Hände, Haare, überhaupt die weißen Partien sind in Plattstich ausgeführt. Die Heiligen stehen wie auf dem Wiener Altar in einem dreifach durchbrochenen chorartigen Gewölbe, auf dem gleichen quadratisch ornamentierten Fußboden, getrennt vom Hintergrund durch denselben hängenden Teppich. Besonders günstig fällt das Verhältnis aus, wenn man die heilige Ursula des gewirkten Bildes mit der gemalten Tafel gemeinsam betrachtet, indem man, um den Vergleich zu verstärken, eine der Photographien nach beiden Arbeiten als Spiegelbild wendet. Beiderseits neigt der Kopf nach vorne, greift die eine Hand ins aufgeschlagene Buch, strebt der Gewandsaum diagonal über die Fläche, führt ein gebogener Saum vom Ärmel zum Buch, schaut Mieder und Gewand aus dem Mantel hervor, stößt die Unterkleidung auf den Boden, rahmt die Haube einen verwandten Typus. Und schließlich kann man beim Nebeneinanderhalten der Heiligen Katharina auf der Flügeltafel mit der Heiligen Agnes einer anderen Stickerei derselben Serie die gleichermaßen wellenartig stilisierten Haarsträhnen und die absolut wesensverwandten Hände mit ausgestreckten Mittelfingern, rundgebogenen Zeigefingern und abgekrümmten Daumen nicht übersehen. Gewiß beträgt die Figurengröße nur ein Fünftel der Heiligen des Cornelisz. Darunter aber leiden die Anklänge nicht.

Ich halte die zartgewirkten Bilder stilistisch einer älteren Epoche angehörig, als den Hieronymus-Altar. Der architektonische Teil ist altertümlicher, die Gewandung lastet schwerer. Ich möchte in den Zeichnungen zu den Stickereien zwar keine eigenen des Amsterdamer Meisters sehen, wohl aber interessante Parallelerscheinungen früheren Datums, die aus demselben Boden erwuchsen.

großen Rahmenwerk der Pariser Nationalbibliothek zu Holzschnitten der runden Passion des Meisters. Zwei Blätter tragen das Datum 1514[121]), also mag auch die Umrahmung um diese Zeit entstanden sein. Die schablonenhafte Malerei und die schmutzige Färbung sprechen für eine Schularbeit. Einer aus der Werkstatt des Amsterdamers übernahm getreu dessen Figurenstil aus dem Wiener Werke und schloß sich dessen Ornamentik in den rahmenden Teilen der runden Passion an.

Ungemein wichtiger sind die Nachklänge des Wiener Altar-
Tafel V, 3. komplexes in Jan van Scorels Altar von 1520[122]), ehemals in Obervellach. Handelt es sich doch um ein Kunstwerk von Rang. Die Zusammenhänge, die jetzt, wo Scorels Schöpfung sich in Wien befindet, genauer nachzuprüfen wären, lassen sich von Binder[123]), dem sie unangenehm sind, nicht einfach aus dem Grunde abstreiten, weil der Erhaltungszustand der Hieronymustafeln kein glänzender ist. Die Konservierung der Frangipani-Darstellung läßt wahrlich auch zu wünschen übrig.
Tafel V, 1. Elisabeth von Portugal, Ursula, die Kinder vor Martin und Joseph sind Vorfahren, wenn auch schwächlichere, weniger lebensvolle des Kärntner Werkes. Gewiß, wer sähe nicht, wie weit es hinausführt über das, was der Amsterdamer schuf. Aber zugrunde liegt Cornelisz'scher Typus, den ein größerer mit stärkerer Gestaltungskraft umbog. Paßt nicht zu derartigen auf 1511 zurückführenden Beziehungen das in der Lebensgeschichte erwähnte Jahr 1512, in dem Scorel zum Amsterdamer als seinem zweiten Meister in die Lehre kam, ausgezeichnet? Sollte Scorel nicht gerade den Stil des Meisters in jenen Jahren, die er bei ihm weilte, verarbeitet haben? Beide Fragen sind zu bejahen. Zum Beweise wäre mit Erfolg die Neapeler Anbetung heranzuziehen, die aus jenem Eintrittsjahre Scorels bei Cornelisz stammt.

Sie trägt auf dem Friese unterhalb des Daches zwischen Schnörkeln die Inschrift: ANNO – DNĪ – 1512 – FACTA –.

---

[121]) Das Berliner Blatt im Kupferstichkabinett mit der Darstellung „Christus am Kreuz" (P. 10) und eines der in Wien, Albertina, doppelt vertretenen Exemplare mit der „Grablegung Christi" (P. 11).

[122]) Phot.: Kunsthistorisches Institut der Universität Graz und staatl. Lichtbildstelle Wien.

[123]) J. M. Binder, a. a. O. (Anm. 10).

Einst zu den vier Werken gehörig, die Waagen[124]) mit dem Wiener Hieronymusaltar einem Westfalen zuschrieb, wurde die Tafel bereits vor Scheibler[125]) von Bode[126]) für den Amsterdamer in Anspruch genommen und galt bis heute unangezweifelt als seine Hauptarbeit. Ja, innerhalb der Ornamentik des Frieses, der genanntes Entstehungsdatum führt, glaubte Dülberg[127]) sogar „das etwas ungewohnt geformte Monogramm des Meisters" zu finden. Verfasser, der das Gemälde nicht selbst in Augenschein nehmen konnte, zieht die Echtheit jener Signatur in starken Zweifel. Erstens macht das ungewöhnliche Monogramm mit Recht stutzig, dann aber wäre Scheibler, der die Tafel gesehen hatte, ein echtes Signum sicher nicht entgangen So aber spricht er im Kataloge seines Artikels[128]) nicht davon.

Eine für Cornelisz seltene Tiefenwirkung frappiert. Sie wird durch den Versuch einer einheitlichen Orientierung der Bestandteile des Gemäldes erzielt. Die Bildlinien der Architektur schneiden sich in der hinteren Mitte. Ein Teil der Figuren ist auf diesen Schnittpunkt, der ungefähr in der am Horizont aus dem Meer ragenden Burg anzunehmen ist, eingestellt. Das perspektivische Zusammenschrumpfen des Architektonischen, die rasche Größenabnahme der Figuren — beides Erscheinungen, die die Annahme eines nahen Augenpunktes erfordern — tragen zur Bewegung ins Innere bei. Endlich wird der Eindruck der Ferne durch die wenigstens in der mittleren Flucht folgerichtige Bindung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund gesteigert. Nichtsdestoweniger ist der Bildwinkel zu groß. Das Meer ist infolgedessen so hoch gelegen, daß man fürchtet, es könne jeden Augenblick die Halle überfluten.

Ein Vor- und Zurückschieben der Figuren nach der Mitte zu und von der Mitte fort scheint die streng symmetrische Anordnung lebendiger gestalten zu wollen. Der Mitte am nächsten korrespondieren die Figuren Marias und

---

[124]) Waagen, Deutsches Kunstblatt, 1885, S. 255. Handbuch der Malerschulen, 1862, I, S. 286.

[125]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

[126]) W. Bode, Cicerone, 4. Auflage.

[127]) F. Dülberg, a. a. O. (Anm. 53).

[128]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

Josephs. Sie werden in den Mittelgrund wie auf eine Bühne durch die zurücktretenden Zuschauer gedrängt. Unter ihnen rücken Stifter und Stifterin vor, treten Andreas und Margaretha zurück. Im Rücken der Heiligen endlich werden nach den Bildrändern zu die Gruppen der Familienmitglieder sichtbar. Während sie zwei parallele Figurenreihen bilden, überwiegt in den beiden Hintergruppen die Diagonale, die in zwiefacher Richtung Geltung erhält. Die Linie, auf die die vier Hirten links eingestellt sind, läuft in das Innere hinein und wird durch die von hinten hereinkommende Schar nach der Mitte gleichsam zurückgebogen. Das sind ganz andere, weit energischere Bestrebungen, die Fesseln der Fläche zu durchbrechen, als in der Frühzeit. Richtunggebend innerhalb der holländischen Malerei war Geertgens Wiener Beweinung in ihrem treppenartigen, schrägen, von einer Kante zur gegenüberliegenden führenden Figurenaufbau.

Aber er verstand nicht, die diagonal gereihten Schichten zu lockern und räumlich zu binden. In den gegenüber dem Wiener Altare erweiterten Raumproblemen liegt die Bedeutung des Neapeler Werkes. Wohl bestand in Wien das Andersgeartete in einer lockeren Distanzierung der Gestalten, doch fehlte ihre räumliche Festigung. Die Tatsache einer raschen Abnahme der Proportionen innerhalb jeder neuen Raumebene und des Verzahnens der einzelnen Flächen verknüpft die Figuren untereinander. Jedenfalls ist das Prinzip bei den Familienmitgliedern und den Hirten gut erkennbar. Besonders die Gruppen an den Rändern werden als volumenbildende Massen empfunden. Hier offenbart sich der Gegensatz zum verflossenen Jahrhundert, der in aller Schärfe zwischen Cornelisz und Geertgen in die Erscheinung tritt. Das Nebeneinander der Johanniter auf des Haarlemers Wiener „Verbrennung der Gebeine des Täufers“ deucht beinahe verständlicher, als in Neapel. Aber wo wäre von Geertgen auch nur ein Anlauf gemacht, die Figuren sich räumlich auswirken zu lassen, wie sie es in Neapel tun? Sind nun nicht die verschiedenen Flächen mit in die Tiefenwirkung verarbeitet? Und liegt schließlich nicht in solcher Neuerung ein Hauptproblem des 16. Jahrhunderts, eine universelle Erscheinung des neuen Sehens, der Renaissance?

Drum sind beileibe nicht etwa alte Kompositionselemente

gänzlich verbannt. Die kleinen Figuren der zahlreichen zur Krippe strömenden oder unter dem Giebel der Halle sich tummelnden Englein bilden im großen und ganzen für den Raum unverarbeitete Zutaten. Sie sind in gewohnter Weise zum Beleben der Fläche da.

Gebunden wird das gesamte Figurensystem im Architektonischen. Der Bogen, in den man die geneigten Oberkörper Marias und Josephs hineinbeschreiben kann, wird von der weiten Arkade des Gebäudes übernommen. Die untere Mitte, bezeichnet durch die Steinkrippe mit dem Kinde, wird oben durch die herabhängende Fruchtguirlande und das runde Fenster erneut betont. Heiliger und Heilige, Stifter und Stifterin gewinnen gemeinsam in den das Gebälk tragenden viereckigen Säulen Rückhalt. Die Hirten der Breitseite sind den Öffnungen eingegliedert. Wenn die Familienangehörigen nicht mehr mit der Hauptarchitektur verknüpft sind, so geschieht das absichtlich, um die Gruppen außerhalb des Baues und damit nebensächlicher erscheinen zu lassen.

Die zentrale symmetrische Anordnung der wichtigsten Figuren in Dreiviertelansicht ist bei der Anbetung des Kindes in den Niederlanden nichts Neues. Hugo van der Goes wird da epochemachend gewesen sein. Seine Berliner Anbetung[129]) führt im Grundprinzip das kompositionelle Hauptmoment des Neapeler Gemäldes: Das durch Seitenfiguren erstrebte Zurückdrücken Marias und Josephs, die ebenfalls zu beiden Seiten des Kindes knieen. Wäre in Neapel noch ein Zweifel an dem Charakter des Bühnenartigen, würde er durch den Zusammenhang des Goes'schen Vorwurfes mit der durch die Mysterienspiele geschaffenen Tradition zunichte.

Das Schema der symmetrischen Gruppierung Marias und Josephs ist auch lokal gepflegt worden. Zeugnis dafür ist eine Geburt Christi im Bonner Provinzialmuseum[130]). Cohens Katalogbemerkung[131]), die Tafel gehöre wohl einem Haarlemer Künstler unter den Nachfolgern Geertgens, ist stilkritisch treffend. Die Ähnlichkeiten in der Gegenüberstellung der

[129]) Nr. 1622 A des Kataloges (1912). Phot.: Photographische Gesellschaft, Berlin.

[130]) Nr. 96 des Kataloges (1914). Phot.: K. Steinle, Bonn.

[131]) Siehe Anmerkung 130.

Figuren zwischen dem Neapeler Bilde und dem arg zugerichteten Werkstattstück sind nicht übersehbar. Die Arbeit des Unbekannten ist ein weiterer Beweis für das Herauswachsen Cornelisz'scher Kunst aus Haarlemer Boden.

Nicht weniger Geertgens Anbetung des Kindes, einst in der Berliner Sammlung von Kaufmann![132]) Sie strahlt durch die des Amsterdamers hindurch. Dieselbe viereckige gemauerte Steinmulde, in der das Knäblein ruht, hat Geertgen gemalt. Die Neigung seiner Madonna mit dem Kopftuch als Folie, dem dürren festen Hals, den Händen, deren Daumen sich kreuzen, muß Cornelisz vorgeschwebt haben.

Recht weit dagegen von Geertgen entfernt sich der Gesichtstypus der Neapeler Maria. Er ist schmächtiger in den Wangenteilen und prononcierter infolge Hervorstechens des Nasenrückens, den Geertgen mit der Stirnpartie auszugleichen liebte. Der Kopf hat hier das teilweise gedunsene Aussehen von früher insofern beinahe ganz verloren, als es zur Charakterisierung der Putten aufgespart bleibt. So ist das Antlitz im großen und ganzen gefälliger und wie beim Wiener Werke unendlich besser proportioniert, als auf der ersten Stufe. Margarethas Gesicht ist neben dem der Kasseler Magdalena geschmeidig, der Andreaskopf neben dem des Kasseler Christus männlich zu nennen. Und als hätte der Meister den naturalistischen Geist der Florentiner Anbetung des Goes[133]) in sich aufgenommen, läßt er die Gesichter der Hirten in rechtem Gegensatz zu den anderen Menschen grob und bäurisch wirken.

Der weiche Porträttypus der Familie Korsgen Elbertsen und der unkannten Stifter des Wiener Altares wird in den Neapeler Stiftern von einem härteren, knorrigeren abgelöst. Das Paar ist deutlich als bejahrt erkennbar. Zwei Köpfe voll starker Charakteristik, an Lebendigkeit des Ausdrucks die Wiener weit übertreffend, stehen sich gegenüber. Bei Wiedergabe der Züge ist nach der Natur geforscht worden. Das Formelhafte ist weit zurückgetreten. Die Porträte der Stifter auf den Flügel-

---

[132]) Abbildung im Auktionskataloge der Sammlung von Kaufmann, Cassirer-Helbing 4. 12 ff. 1917, II (Verzeichnis von M. J. Friedländer), Nr. 106.

[133]) Phot.: G. Brogi, Florenz.

innenseiten der Beweinung Christi in Leiden[134]), um 1520 von dem mit Jacob Cornelisz ungefähr gleichzeitig geborenen Cornelisz Engelbrechtsen gemalt, sind wohl feiner empfunden, kaum aber naturgetreuer als die des Amsterdamers.

Wirft Cornelisz auch in der Gewandung der Stifterfamilie die schwere Bürde des Faltenwustes über Bord, so nicht in der Drapierung der übrigen Personen. Das Ineinanderschachteln der hängenden Faltenstege, von dem ich vor den Wiener Malereien sprach, kommt im Mantel des Andreas zu so selten einheitlicher Durchbildung, daß nun erst in vollster Schärfe der Gegensatz zur Frühzeit sich herausstellt. Und wie die bauschige Art tatsächlich abgenommen hat, ergibt ein Vergleich der auf der Erde sich ausbreitenden Marienmäntel in Kassel und Neapel.

Die nur in den zahllosen Putten wirklich unruhigen Figurenkonturen leiten zur brüchigen Architektur über. Sie will im Aufbau, in der Ornamentik und den Fruchtgehängen die Renaissance vortäuschen, schuldet aber in den geschweiften Kapitellen, den zackigen Pilasterverzierungen und in den verschlungenen Bändern des Frieses der Gotik ihren Tribut. Immerhin erhält man einen allgemein renaissancemäßigeren Eindruck als in Wien.

Ein primitiver Stall aus Fachwerk, Lehm und Stroh herrscht bei den Niederländern des 15. Jahrhunderts als Unterkunftsstätte des heiligen Paares vor. Nur in Rogiers Münchener Anbetung ist ein würdiges Steingebäude aufgeführt. Dieses wird nun zu Beginn des 16. Jahrhunderts infolge der eindringenden neuen Architektur allgemein für den Vorgang der Anbetung, bei Cornelisz bereits auf der Utrechter Tafel, in Anwendung gebracht. Nur ist anfangs die Freude, mitzutun mit der neuen Zeit, so stark, daß, wie in Neapel, der größte Teil des Baues klar entwickelt wird, daß die Bogen und Säulen, an denen man ja gerade Interesse hat, durchlaufend gesetzt werden. Der Eindruck des Zerfalls und der Dürftigkeit auch der Steinhalle wiegt erst später vor.

Luftig ist der Bau. Die Stützen stören kaum den Ausblick auf die Landschaft. Sie zerfällt in zwei Teile: Das Berg-

---

[134]) Nr. 62 des Kataloges (1908). Phot.: Stedelijk Museum „De Lakenhal".

massiv mit der Stadt zu Füßen und das Meer. Die Übergänge vom Gebäude in das Landschaftliche sind durch eine Kulisse verschleiert, die über den Köpfen der Männer am linken Rande ansetzt, in halber Höhe der Pfeiler die Längsseite umläuft und sich, den Silhouetten der hinteren Hirten anpassend, endlich senkt. In der Senkung wird als Ausschnitt ein schmaler, dem Wasser vorgelagerter Geländestreifen erkennbar. Man könnte meinen, das Prinzip der Aachener oder Kasseler Landschaft vorzufinden. Und sämtliche Mittelgrundskulissen verfolgen ohne Zweifel den gleichen Zweck: Die Distanzierung des Ausblicks. Das Unterschiedliche zur Frühzeit besteht in der nun ganz anderen Tiefenentwicklung des Ausblicks selber. Der Zug in die Tiefe war in Wien angebahnt. Hier ist er insofern gesteigert, als der Bergumriß nach dem Schnittpunkt, der Seeburg, zu abfällt und der gesamte kontinentale Komplex in Seitenansicht erscheint. Die kleinen Figuren, die Schafe, die mannigfachen Segelschiffe heben das Gefühl für einen Raum, den man durchmessen könnte.

Die eingehende Zergliederung des Neapeler Gemäldes darf an dem Seelischen des dem Formate nach größten Werkes unseres Meisters nicht vorübergehen. Es paßt in die Erörterungen über das Andachtsbild, wenn der Vorwurf der Anbetung zu einem Schaugepränge erhoben wird. Pomp soll durch die zahlreichen sich hinzudrängenden Menschen, das kostbare Brokatgewand Margarethas und die reichen, den Blick fesselnden Verzierungen der Säulen verbildlicht werden. Man kommt nicht in die armselige Hütte niedriger Menschen, sondern in die Halle eines Herrscherpaares. Trügen Maria und Joseph zeitgemäße Trachten, so wäre nur noch entwicklungsmäßig die biblische Szene ablesbar. Dieser Zug aber ist nur ein erneutes Anzeichen dafür, daß die verinnerlichte Auffassung des Quattrocento langsam aber sicher in Trümmer geht.

Tafel VI, 1.

Wie sehr die Neapeler Tafel auf Prunk abzielt, stellt sich bei Betrachtung einer schlichteren Wiederholung desselben Themas heraus. Das Gemälde tauchte 1914 im Londoner Kunsthandel auf, befindet sich jetzt in der Sammlung John E. Stillwell, New-York, und blieb bis heute der Kunstliteratur unbekannt. Die Bildanalyse wird einwandfrei ergeben, daß eine eigenhändige Arbeit des Amsterdamers zur Diskussion steht.

1

2

Denkt man sich die beiden Seiten der Neapeler Anbetung mit den Familiengruppen und den zwei Heiligen fort, erhält man ungefähr den Vorwurf des New-Yorker Bildes, das vielleicht ehemals das Mittelstück eines Triptychons war. Das Breitformat hat sich in ein Hochformat verwandelt. Dieser Tatsache trägt im Gegensatz zum Neapeler Entwurf ein schmälerer Bau und ein vertikal orientiertes Ausblickfenster Rechnung. Die Putten im Gebälk rücken mehr zusammen, das Fruchtgehänge schneidet tiefer in den Himmel ein. Also liegt eine Anpassungsfähigkeit an das gewählte Format vor, die den Schaffenseigentümlichkeiten des Cornelisz nicht fremd ist.

Konnte auf der Neapeler Tafel wenigstens die mittlere Blickrichtung bei nur geringem Hemmnis den Horizont erreichen, steht hier die höhere Fensterbrüstung ähnlich den seitlichen Mauern des Wiener Mittelstückes als stärker trennendes Glied zwischen Vorder- und Hintergrund. Um so mehr ist der Hintergrund in seiner räumlichen Behandlung als gleichwertig mit dem Neapeler anzusetzen. Und um so mehr entfernt er sich darum wieder von den Fernsichten der Frühzeit. Der Umstand, daß das Bergmassiv des Kasseler Gemäldes beinahe unmittelbar im Rahmen der Mittelgrundskulisse aufsteigt, erzeugt das Empfinden des nahen Ausblicks. In New-York kommt die Weite zum Ausdruck, weil dem bizarren Felsblock hügliges Gelände analog dem Meere in Neapel vorgelagert ist. Nicht nur im Repoussoir, sondern auch in der Durchbildung desselben liegt die Veränderung gegenüber der ersten Stufe. Trat in Cassel Cornelisz im Hinblick auf die Lagerungen der Schichten hinter Geertgens Begabung weit zurück, so wetteifert die Landschaft der New-Yorker Tafel durch das wellige Ineinanderfließen der Gründe in bezug auf organische Geschlossenheit mit Geertgens Schöpfungen. Weiter enträt auch der Vordergrund in den kleinen und großen musizierenden Engeln vor der Krippe nicht der zurückdrängenden Elemente. Der auf niedrigem Steinrande sitzende Putto stellt die vorderste ideelle Bildebene vor. Ein verwandtes Kompositionsmotiv beschäftigte einen in der ersten Periode. Aber jene Figur der Bonner Legendenszenen liegt zu keinem Teile wie dieser Engel innerhalb, ja beinahe außerhalb der realen Bildfläche.

In der Hauptsache schließt sich die Typisierung der Fi-

guren ganz eng der des Gemäldes in Neapel an. Man hat nur die Kindlein, die knochigen Köpfe der Hirten, die aufgeblasenen Engelsgesichter, — warum manche von ihnen, besonders das Antlitz Marias und Josephs, eine andere Art verraten, wird erklärt werden, — die prätentiös gefalteten Hände, die gleichförmig gewellten, über der Schulter sich gabelnden Haarsträhnen der Madonnen und die Gewandungen zu vergleichen, um die Verwandtschaft beider Vorwürfe zu erkennen. Dermaßen groteske Gesichter gleich denen der Hirten mit harter Modellierung, durch die das feingliedrige Geäder der Haut übermäßig scharf leuchtet, hat die Frühzeit im allgemeinen, selbst die Utrechter Anbetung mit dem kahlen Schädel des knieenden Königs im einzelnen nicht aufzuweisen. Stärker als früher fallen ferner die in den Halsgelenken krachend abgebogenen Köpfe auf. Das ins Genick geworfene Haupt des hockenden Hirten erwirkt Unruhiges, Zerrendes, kaum Wahrscheinliches neben der, wenn auch scharfen, so doch ruhigen, vornehmen, möglichen Wendung des Utrechter Pagen.

Die sehr gut erhaltene Malerei täuscht beim ersten Hinschauen malerische Werte vor. Daran ist der Jakob Cornelisz fremde Gesichtstypus des Elternpaares und der meisten Engel schuld. Das Incarnat Marias, Josephs, der beiden großen Engel rechts und der Putten hinter der Krippe ist im Sinne Gerard Davids übermalt. Das Profil des vordersten Engels klingt an das ähnliche auf der „Taufe Christi" von David in Brügge[135]) an, der Kopf des Engels hinter der Steinmulde, der die Augen niederschlägt, an den verwandten guitarrespielenden Engel auf der „Maria mit den Heiligen" in Rouen[136]), das Gesicht Marias an das Marienantlitz auf der „Hochzeit zu Kana" im Louvre[137]). Einem der ersten Besitzer des Gemäldes mag der harte, unschöne Typus des Amsterdamers so mißfallen haben, daß er ihn in den weicheren, lieblicheren der Brügger Schule umwandeln ließ. Wie stark die malerische Vergewaltigung ist, lehrt ein Blick auf die nicht

---

[135]) Phot.: Hanfstaengl, München.

[136]) Phot.: Bruckmann, München.

[137]) Nr. 1957 des Katalogs (1907). Phot.: Braun, Clément et Cie., Paris.

übermalten Köpfe der Hirten, die in rechtem Kontrast zu den heiligen Personen derb verbleiben sollten.

Die sonstige Ausführung ist in ihrer Gediegenheit authentisch. Vom dunkelgrünen Untergewand Marias sticht ein in hellerem Grün gehaltener Umwurf mit den beliebten Lichtern auf den Stegen ab. Ein Rot im Obergewand Josephs, ein schwärzliches Grau in der Kapuze korrespondieren als bekannte Gegensätze. Das Farbschillern, besonders stark im Kleide des ersten Engels hinter der Krippe, drängt sich sehr viel intensiver als ehedem dem Auge auf. Die Farben sind gegen früher entsprechend der Wiener Malerei breiter aufgetragen. Die feinen Tupfen haben sich vergrößert. Eine allgemein freiere Pinselführung bricht sich Bahn.

Der Bau macht eher einen ruinenhaften Eindruck als in Neapel. Das zerklüftete Dach und brüchiges bewachsenes Mauerwerk sprechen deutlicher. Die Querschnitte der steinernen Längsbalken treffen nun den Blick. Die Architektur beginnt abzubröckeln.

Im Schaffen des Meisters selber vollzieht sich innerhalb der Architekturdarstellung der Prozeß von dem beinahe intakten Neapeler Bau zur Ruine. Dafür spricht noch eine Variation der Anbetung des Kindes bei Bachofen-Burckhardt in Basel. Die Tafel wurde bereits im Auktionskataloge der Straßburger Sammlung Wurster als Jakob Cornelisz geführt und wird ebenfalls im Kataloge der Baseler Sammlung als von Cornelisz herrührend bezeichnet. Mit welchem Recht soll erörtert werden.

Das Bild entspricht in der allgemeinen Anlage durchaus dem New-Yorker Vorwurf: Im Formate, der symmetrischen Anordnung der Hauptpersonen, den musizierenden Engeln, den Hirten und dem hinteren Landschaftsausschnitt. Im einzelnen hat sich das Gebäude wesentlich verändert. Kurze Rundsäulen mit flacher Verzierung haben die viereckigen, reich ornamentierten Pfeiler ersetzt. Der obere Teil des Ausblickfensters ist ausgebrochen. Kein Fries läuft unterhalb des Daches. Parallel angeordnete Querbalken halten das beiderseitige Gemäuer zusammen und stützen kahle Dachsparren. Die einst so stolze Halle ist auf kümmerliche Reste reduziert.

Eine beinahe senkrecht ins Bildinnere gestellte Orgel mit zwei auf ihr spielenden Engeln schiebt die beiden Heiligen

weiter in die Mitte, als es die beiden Tubenbläser der New-Yorker Tafel vermögen. Das Repoussoir hat an Intensität dieselbe Bedeutung wie das der zahlreichen vor der Krippe musizierenden Putten in Neapel. Alle drei Vordergrundsmotive aber sind generell gleichwertige Elemente des Kompositionsschemas eines Meisters.

Hingegen sind die Gesichtstypen weit verknöcherter als in Neapel. Die dortigen Köpfe erscheinen sympathisch neben diesen schlimm verblödeten. Man begreift nun, warum die Gesichter der New-Yorker Anbetung teilweise einer Idealisierung unterworfen wurden, wenn sie auch ursprünglich kaum die Häßlichkeit der Baseler aufgewiesen haben werden. Denn überhaupt die gesamte anderweitige Ausführung ist in Basel schematisierender als in New-York und Neapel. Die Fältelung wiederholt geistlos langgezogene Schlingen. Die Haarwellen sind leblos gestaltet. Besonders deutlich wird das Monotone auf der Rückseite der Tafel z. B. im Gewande Katharinas, wo eine Hängefalte der anderen gleicht. Ein Blick auf die Gestalten des Hieronymus-Altares genügt, um die Figuren als schwächere Gebilde zu empfinden.

Könnte man das New-Yorker und das auf der Vorderseite, abgesehen von einigen Stellen, nicht ungünstig erhaltene Baseler Gemälde im Original nebeneinander betrachten, so würde bei gleicher Skala der allgemein sehr viel dunklere Ton des Baseler Bildes überraschen. Um so mehr schillert es aus dem Dunkel. Hellgrüngelbe Lichter wechseln mit krapplackfarbenen Schatten ab. Im allgemeinen jedoch sind die Töne für Cornelisz selbst zu schmutzig. Seine übliche Farbenfrische hat eine beträchtliche Einbuße erfahren.

Möglich, daß dazu der Helldunkelversuch beiträgt. Die Neapeler und New-Yorker Anbetung waren neutral gehalten. Hier ist — ein für Cornelisz seltener Fall — die Lichtquelle rechts angenommen. Von hoch oben flutet das Licht herein, läßt das obere Architekturstück und den in der Mauerecke stehenden Engel im Dunkel liegen und fällt voll über Maria und das Kind. Die Haarlemer Schule wird in Gestaltung von Nachtszenen mehr Anregung geboten haben, als die eine uns überlieferte. Auch auf Geertgens Anbetung, ehemals bei von Kaufmann, erstrahlen Mutter, Kind und Engel in hellem

Lichte. Doch geht bei Geertgen das Fluidum von dem Kinde aus, während hier eine äußere Lichtquelle angesetzt ist. Geertgens Leuchten fällt in das Dunkel der Nacht. In Basel wird man trotz allem den Eindruck des Tageslichtes nicht los.

Obwohl offensichtliche Zusammenhänge mit den beiden zuletzt behandelten Tafeln feststellbar waren, tauchten mehrfach Zweifel an der Autorschaft des Amsterdamers auf. Sehr wahrscheinlich sind die den bisher aufgezeigten Eigenarten zuwiderlaufenden Bestandteile auf das Konto eines Schülers zu setzen. Dem vielbeschäftigten Meister, der nicht allen Bestellungen bis ins Kleinste selbständig genügen konnte, trat die Werkstatt, wie sie beinahe jeder damalige Künstler von Ruf versammelte, zur Seite, indem sie nach den Vorschriften des Lehrers innerhalb der von ihm festgelegten Komposition untergeordnete Dinge z. B. die Gewandung ausführte. Nicht immer wird es dann dem Lehrer gelungen sein, das ihm an der Art des Schülers, zumal wenn derselbe einmal freiere Hand hatte, wenig Zusagende ganz wieder auf seine Art umzustellen. Einer dieser häufigen Fälle scheint in der Baseler Anbetung gegeben zu sein.

Schließlich erhöbe sich die Frage der Datierung des New-Yorker und Baseler Vorwurfes. Die Tatsache der gleichen wenig variierten Themen ist nicht bindend für denselben Termin. Zwei datierte eigenhändige Arbeiten vom Ende der Mittelstufe werden erweisen, daß dieselbe Darstellung nach einem Zeitraum von drei Jahren kaum verändert produziert wird. Bleibt der stilkritische Vergleich, der folgende ungefähre Angaben zuläßt.

Die Neapeler Anbetung mit der großen Stifterfamilie ist gleichsam als Originalentwurf anzusehen. Die enge Angliederung der New-Yorker Tafel würde für sie dasselbe Jahr 1512, höchstens wenige Zeit später, ergeben. Als zeitlich letztes Gemälde erscheint die Baseler Wiedergabe. Sie würde, nach 1515 anberaumt, sich am besten den Werken zwischen Mitte und Ende des Jahrzehntes, mit denen ich mich noch befassen werde, angleichen.

Zwar führt eine Anbetung des Kindes in der Ehrich-Galerie zu New-York[138]) das Datum 1526, doch ist diese

[138]) Dr. W. R. Valentiner machte mich bereitwilligst auf diese Tafel aufmerksam.

Zahl für die besprochenen Vorwürfe insofern von keiner Bedeutung, als hier nach der Photographie zu urteilen zweifelsohne eine spätere Kopie vorliegt. Die Komposition geht auf die Anlage in Neapel zurück, die Hirtengruppen sind von dort entlehnt. Auch die sonstige Ausstattung mit Stiftern im Vordergrunde, Engelsfiguren, einem brüchigen Bau und dem Landschaftsausblick zeugt von Cornelisz'scher Manier. Aber die Ausführung ist roh, das Detail arg vernachlässigt, kurz die gesamte Behandlung geradezu symptomatisch für einen routiniert arbeitenden Kopisten, dem sehr wohl eine eigenhändige verschollene Variante aus der Zeit gegen 1515 vorgelegen haben kann.

Die ausführlich analysierten Probleme der Anbetungen beherrschen nicht starr die mittlere Periode. Sie wandeln sich sogar entscheidend. In welcher Hinsicht wird der Amster-
Tafel VIII,2. damer Kalvarienberg bezeugen.

Schon im Auktionskataloge der Sammlung des Barons Van der Bogaerde van ter Brugge auf Schloß Heeswyk bei Herzogenbusch[139]) als Werk des Jakob Cornelisz von Oostzanen genannt, wurde die von dort ins Reichsmuseum gelangte Tafel von Dülberg[140]) dem Meister zugewiesen. Zu seiner Ansicht bekannten sich Friedländer[141]), Hofstede de Groot[142]) und Beets[143]). Trotz des Gewichtes der Namen wollten die gegenteiligen Stimmen nicht verstummen. Neben Wurzbach[144]) blieb van Riemsdijk[145]) die Attribution trotz „unleugbarer Übereinstimmung mit den signierten Werken" wegen der „doch auch" vorhandenen „Verschiedenheiten" zweifelhaft.

Doch die in der Komposition und Behandlung der Figur nachzuweisenden „Verschiedenheiten" bedeuten nur eine Veränderung innerhalb des Stilgefühles ein und desselben Künstlers. Hieße er nicht Cornelisz, sondern käme, wie Riemsdijk möchte, ein anderer holländischer Meister aus dem ersten Viertel

[139]) Auktion in Herzogenbusch, 24. 9. ff. 1901.

[140]) F. Dülberg, Repert. f. Kstw., XXIII, 1900, S. 208.

[141]) M. J. Friedländer, Repert. f. Kstw., XXIV, 1901, S. 328.

[142]) C. Hofstede de Groot, Oud-Holland, 1904, S. 34 u. 38.

[143]) N. Beets, Bulletin v. d. Nederl. Oudheidkundigen Bond, VI, 1905, S. 182, u. Onze Kunst, 1914, S. 86 Anm.

[144]) Wurzbach, a. a. O. (Anm. 20).

[145]) Van Riemsdijk, Bulletin v. d. Nederl. Oudheidkundigen Bond, III, 1901—02, S. 87 f.

des 16. Jahrhunderts in Frage, dann wären ihm auch alle mit dem Monogramm des Amsterdamers versehenen Arbeiten eigen. Das Wirken selbst eines Kleinmeisters fördert eben keine meßbar gleichen Erscheinungen zutage. So handelt es sich weiter — das sei ebenfalls vorausgeschickt — bei Übernahme der Themen aus den gesicherten Holzschnitten nicht um ein sklavisches Kopistentum etwa eines Schülers, sondern um eine selbstsichere Variierung, die darum nicht mehr als eine durchschnittliche Erfindungsgabe verrät.

Ich bekenne mich demnach mit aller Entschiedenheit zu Jakob Cornelisz als dem Schöpfer der Kreuzigung und frage: Worin beruht das Anders- und doch Gleichgeartete?

Zunächst ist die Kompositionsweise völlig verändert. Wohl stammt das Schema der allgemeinen Anlage aus Haarlem. Aber was hat Cornelisz nicht alles zur Umgestaltung der Amsterdamer Kreuzigung des Luciameisters getan. Das nahe Heranrücken des Hintergrundes mit den großen Figuren ist nicht nur im Hinblick auf den Anonymus, sondern auch im Vergleich zu sämtlichen bisherigen Arbeiten des Amsterdamers eine durchgreifende Neuerung. War beispielsweise die Höhenentwicklung des Hintergrundes in Ahrensburg ein Notbehelf, so ist sie hier als raumschaffender Faktor anzusprechen. In bezug auf die Anbetungen haben die Landschaftsschichten die scharfen Ränder verloren und dafür an Breitenausdehnung gewonnen. Zum ersten Male appelliert die Erdmasse an das Tastgefühl. Eigentümlich, daß niemand zum Beweise der Authentizität den großen monogrammierten Stuttgarter Holzschnitt[146]) heranzog, der dasselbe Thema behandelt. Gleichgeordnetes findet sich da: Die Zweiteilung durch das Kruzifix, am Fuße die knieende Magdalena, links die Frauen mit Johannes, rechts Berittene, als Hintergrund für mehr als die Hälfte des Blattes ein Berggelände, das dem des Amsterdamer Gemäldes analog empfunden ist. Für die Komposition der kleinen Szenen ergibt sich wiederum reichliches Belegmaterial aus monogrammierten Holzschnitten. Den Abschied Christi von seiner Mutter in dem signierten Rahmenwerk von 1507 greift der

Tafel VIII,1.

Tafel VII,2.

[146]) Kupferstichkabinett. Phot.: H. Roth, Stuttgart. Eine ziemlich getreue Kopie nach dem Holzschnitt ist uns in einer alten Zeichnung im Kupferstichkabinett zu Berlin erhalten.

Künstler ähnlich auf[147]). Wendet man die Kreuztragung in der signierten Umleistung von 1513[148]) als Spiegelbild, so erhält man den kreuztragenden Christus der rechten hinteren Gruppe des Gemäldes. Sogar das auch bei Lukas van Leiden[149]) vorkommende Marterwerkzeug: Ein Brett mit Eisenspitzen, vom Lendengurte an einem Strick zwischen den Beinen herabhängend, fehlt nicht. Simon von Cyrene trägt in selbiger Weise das Kreuz. Nur ist die Gruppe der Tafel durch Veronika und Kriegsknechte bereichert.

Die Gründe sind durch den abgestuften Figurenmaßstab, der im Zuge der Reiter offensichtlich wird, teppichmäßig miteinander verwoben. Man möchte meinen, die Gestalten tilgten den Raum. Das sind absolute Veränderungen gegenüber dem Neapeler Werk. Denn wenn die Raumwirkung der Neapeler Gestalten immer noch völlige Geschlossenheit vermissen ließ, greifen hier die Figurenflächen so selten fest ineinander, daß ein innigeres Gefüge kaum denkbar ist. Auch in der Hinsicht bietet der Stuttgarter Holzschnitt Stützpunkte.

Ein Mangel an wirkungsvollen Überscheidungen fällt in bezug auf die Darstellung in Neapel auf. Die teilweise Verdeckung des stehenden Pagen durch den Kreuzesstamm tritt hinter dem Bestreben, den Knaben als Bindeglied der beiden Hauptgruppen erscheinen zu lassen, zurück. Nirgends setzen sich in Amsterdam die Silhouetten so scharf gegeneinander ab wie die Neapeler Stifter von ihren Beschützern. Nirgends sind Figuren so energisch vor zurückliegende Flächen gestellt wie die Heiligen in Neapel. Mit all den andersgearteten Elementen steht die Stilisierung der gesamten Figur in engster Verbindung.

Große Köpfe stehen unmittelbar neben ganz kleinen. Der Gesichtstypus der großen Gestalten ist, gleich dem Wiener und Neapeler, gefällig bei den Frauen, energisch bei den Männern. Ein Studienblatt[150]), wohl zu einer Beweinung gehörig, mit

---

[147]) Siehe N. Beets, Onze Kunst, 1914, S. 86, Anm.

[148]) Nur in Weimar (Großh. Museum) ist das vollständige Exemplar mit dem Signum und Datum 1513 vorhanden. Von dem Amsterdamer Blatt ist der untere Rahmenteil abgeschnitten.

[149]) Auf dem runden Kupferstich der Kreuztragung im Rahmen mit der Jahreszahl 1509 (B. 64).

[150]) Siehe Katalog der Handzeichnungen, Leipzig, C. G. Boerner.

1

2

den Köpfen der Maria und zweier anderer Frauen bietet gutes Vergleichsmaterial. Das Marienantlitz des Gemäldes ist identisch mit dem der Zeichnung: In den geschweiften Brauen, gesenkten Lidern, der Stupsnase und dem gewellten Mund. Der Augenaufschlag der Frau, die dem Kreuze zunächst steht, ist homogen dem der Maria im linken oberen Teil der Studie. Das zu Tränen verzogene Gesicht der hintersten Maria hat die Skizze ebenfalls aufzuweisen. Kaum gibt es bessere Möglichkeiten, auch auf der Mittelstufe den Ursprung von Cornelisz'schen Normen für Männer- und Frauengesichter festzustellen, als von hier rückblickend auf die Kreuzigung des Luciameisters. Bestände noch ein Zweifel, daß der Haarlemer der Lehrer des Amsterdamers war, so beseitigt eine diesbezügliche Untersuchung ihn endgültig. Während das Antlitz der größeren Figuren klar herausgearbeitet ist, wird das der kleinen flüchtiger gemalt. Ein fahriger, karikaturenmäßiger Zug, der ersten Stufe nicht bekannt, charakterisiert die winzigen Gesichter. Etwas vom Geiste der Köpfe Lukas van Leidens, des beinahe ein Menschenalter jüngeren Zeitgenossen unseres Meisters, macht sich bemerkbar. Typen, ähnlich denen des Mannes mit der flachen Mütze und der scharf angezogenen Unterlippe, der hinten in der Mitte des Zuges reitet und nach rechts das Haupt wendet, trifft man auf einem Holzschnitt des Leideners: „Der Mund der Wahrheit“[151]).

Die Gestalten selber sind leichter als in der Frühzeit. Man glaubt an das Köperliche unter der Gewandung. Grazil zu nennen ist die knieende Magdalena neben der Kasseler Maria. Die unangenehme Empfindung des Herausdrehens der Figur aus dem Bilde, die man infolge des einen angehobenen Armes vor dem Frühgemälde verspürte, kommt in Amsterdam bei gesenktem Ellenbogen nicht zur Geltung. Wie biegsam und schmalgelenkig sind die Magdalenenhände, wie plump und breitrückig die der Kasseler Maria. Die Beweglichkeit der Menschen, vorhanden bereits in der Kreuzigung des Haarlemer Unbekannten, ist in signierten Holzschnitten auffindbar. Die Berittenen des Stuttgarter Blattes stehen in der Hinsicht den Amsterdamern nicht nach. Die Lebendigkeit, ja das

[151]) P. 23.

Pathos der Grafen und Gräfinnen von Holland[152]) dokumentieren sich im Reitervolk des Gemäldes[153]). Recht verwandt mit dem Hauptmann der Tafel ist in der sprechenden Wendung, in Panzer und Helmbusch, jener Wilhelm VI., der auf dem einzig vollständigen, mit Text versehenen, ursprünglichen Blatte[154]) der Grafen und Gräfinnen an der Spitze neben Jakoba von Baiern reitet.

Die Gelenkigkeit der Personen wird von den sich gegen einst ungemein fest anschmiegenden Tuchen gefördert. Die Stoffe sind weit mehr Träger der körperlichen Funktion als selbst in Wien und Neapel. Die faltigen Partien werden zu glatten in gewollten Kontrast gestellt. Eine ästhetische Wirkung soll erzielt werden. Gleich einem Stengel aus breitem kriechenden Blattwerk wächst aus den sich rundum stauenden Tuchen der steife Brokat des prächtigen Magdalenenkleides. Solch Schönheitssympton kannte das Schaffen von 1507 nicht im entferntesten. Wo man auch hinschaut, ist die Kluft zur Frühzeit ganz beträchtlich.

Oder sind die Pferde nicht proportionierter in allen Gliedmaßen, lebensvoller, kräftiger, sehniger, als das Bonner Tier! Kaum darf man derartige Worte gegenüber dem spielzeugartigen Holzpferd der ersten Stufe gebrauchen. Hält man Umschau in der anderen Kunstgattung, begegnet man im Stuttgarter Blatte und in der Serie der Grafen und Gräfinnen dem Amsterdamer Pferde. Wem sich bei einem Vergleich zwischen den beiden Pferden der Hauptleute auf der Tafel und dem Holzschnitt in Stuttgart nicht die auffallende Rassenzusammengehörigkeit der Tiere unwiderstehlich aufdrängt, wem nicht einleuchtet, daß die beiderorts angewandten Formeln unmöglich dem Schatze zweier verschiedener Meister entstammen können, der setzt sich über das A und O aller Stilkritik hinweg. Der erkennt auch nicht, daß dieser Pferdetypus, entsprechend den Ausführungen vor den Legendenszenen, in Haarlem heimisch war, und daß es sich hier um ein entwicklungsmäßig überaus klares Problem handelt, dessen Etappen

---

[152]) P. 118—127.
[153]) Siehe N. Beets, a. a. O. (Anm. 147).
[154]) Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

in der Kreuzigung des Unbekannten, der Bonner Tafel und dem Kalvarienberg des Cornelisz anschaulich werden[155]).

Da Tafeln Geertgens, des Anonymus und die Kreuzigung seines ehemaligen Schülers in einem Raum des Reichsmuseums beieinander hängen, fordern sie zu einer Analyse der Paletten von, man könnte sagen, Ahne, Sohn und Enkel geradezu heraus. Das allerorts leuchtende Rot des Cornelisz ist ebenfalls beim Luciameister vorwiegend. Doch hat es nicht die tiefe weinrote Nuance, die der Amsterdamer ihm verleiht. Es ist heller und kälter. Aber zart treten im Rot schon die mit Weiß aufgehellten Stege hervor, die dann bei Cornelisz solche Rolle spielen. Das Weinrot unseres Meisters nähert sich mehr ähnlichen Tönen des Geertgen'schen Sühnopferbildes, ohne daß es da allerdings die feste Unterzeichnung besäße. Das Blaugrün ist lichter als das des Anonymus, das dunkler wiederum an das Madonnenmantel-Grün des Sühnopfers anklingt. Das recht bräunliche Grün der heiligen Sippe kennt Cornelisz nicht. Doch besitzt Geertgen in der Amsterdamer Anbetung[156]) ein zartes Grasgrün, das fast identisch auf der Kreuzigung des Pseudomeisters im Mantel der rechts vom Bildrande überschnittenen Figur auftaucht. Besonders bezeichnend aber für die Palette des Luciameisters ist ein

---

[155]) Zur Erläuterung dafür, wie weit manche Normen des Luciameisters zurückreichen, seien die Kreuzabnahme Hans Pleydenwurffs (Pariser Privatbesitz, Abb. Klassischer Bilderschatz Nr. 391) und Michael Wohlgemuts (Hofer Altar, München, Alte Pinakothek, Phot.: Hanfstaengl, München) zur Konfrontierung mit der mehrfach erwähnten Darstellung gleichen Themas von der Hand des Luciameisters in Wien (Sammlung Figdor) herangezogen. Aus der Stellung der Figur, die dem Beschauer den Rücken zuwendend die Leiter hinabsteigt und aus der schwunghaften Art, wie der Mantel aufgewirbelt ist, läßt sich die Altertümlichkeit der erlernten Fassung deutlich erkennen. Da der Hofer Altar von 1465 datiert, da weiter sein Zusammenhang mit der Kunst des Haarlemers Bouts offenkundig, so ist genannte Formulierung vor jenem Jahre in Haarlem gebräuchlich gewesen und von den Nürnbergern wie später vom Pseudo-Geertgen aus Gemälden des Haarlemer Kreises übernommen worden. Die Deduktion ist insofern von Interesse, als sie gleichsam aus zweiter Hand erfolgt, ohne an Überzeugungskraft einzubüßen.

[156]) Nr. 950 a des Reichsmuseumskataloges (1912). Phot.: Reichsmuseum.

Geertgen entlehntes Blaugrau, das Cornelisz in solcher Reinheit nicht führt. Gold steht bei Geertgen auf rötlichbraunem Grunde. So denn ebenfalls in den Malereien des Anonymus und seines Schülers. Doch wirkt der Brokat des Cornelisz stofflicher als der des Pseudomeisters, ohne sich jedoch im entferntesten mit der eben durch die Farbe verursachten Tastbarkeit der Geertgen'schen Goldgewandung messen zu können. Alle drei Meister geben ein Gelb der Musterung, kennen die Schillerfarben, deren starkes Gleißen die Kreuzigung des Cornelisz von den Malereien der beiden anderen und den eigenen frühzeitlichen abgrenzt. Der Amsterdamer und der Luciameister lichten die Haarwellen mit Gelb auf. Nirgends aber erzielen sie damit das Gefühl für das Kompakte von Geertgens Haar (mit verwandten gelben Lichtern), durch das man sanft die Hand gleiten lassen möchte, um die weiche Seide zu streicheln.

Sollte man ob der zahlreichen erörterten Zusammenhänge mit der Kreuzigung des Anonymus den Kalvarienberg des Amsterdamers wirklich als ein frühes Werk bezeichnen und Valentiners[157]) Hypothese beipflichten? Mir scheint eine derartige Annahme ganz unmöglich. Denn wie, frage ich, sollte das Neuartige, das ich beleuchtete, der ersten Periode zugehören? Stünde nicht solche Einordnung sämtlichen Stilelementen der Frühzeit entgegen? Meine Analyse hat bereits eine bejahende Antwort erteilt. Ich halte es mehr für eine Zufallserscheinung, daß gerade eine Tafel der Mittelstufe besonders gut ihre Herkunft offenbart; eigentlich nur darum, weil dasselbe Thema des Lehrers überliefert ist. Besäße man der frühen Periode ähnliche Vorwürfe von der Hand des Anonymus, würde man zu Anfang sicher noch zwingendere Beweise für seinen Einfluß haben beibringen können, als es tatsächlich geschah.

Aber auch das Datum 1513 in der Umleistung zu dem bereits erwähnten Holzschnitt der Kreuztragung bildet keinen stichhaltigen Beweis für die zeitliche Ansetzung des Gemäldes. Denn die Jahreszahl ist nicht maßgebend für die Szene selber. Die sechs Dresdener[158]) Darstellungen[159]), zu denen die Kreuz-

[157]) W. R. Valentiner, a. a. O. (Anm. 4), S. 81.
[158]) Sammlung Friedrich Augusts II.
[159]) P. 97—102.

tragung[160]) ohne Zweifel gehört, weisen an den Seiten Rudimente auf, die in der Gestaltung und den Maßen völlig zu den architektonischen Säulenteilen der Rahmung von 1507[161]) passen. Diese also für die Umleistung von 1507 bestimmten Stücke wurden, um das Figürliche nicht zu zerstören, soweit als möglich in die Vignette von 1513 herübergenommen, waren infolgedessen ursprünglich nicht für sie bestimmt. Es soll damit nicht gesagt sein, daß sämtliche Darstellungen der Serie auf 1507 zu datieren sind; nur so viel, daß die Kreuztragung in Weimar oder Amsterdam[162]) und die vier Dresdener Blätter, die nicht schon wie das Tischgebet[163]) und der Abschied Christi von seiner Mutter[164]) durch ihre Herkunft aus dem 1507 datierten Brüsseler Rahmenwerk genau festgelegt sind, sich sowohl technisch als auch stilistisch mehr der Zeichnungsweise der Frühzeit nähern als der gegen 1515. Ich möchte für die gesamte Serie als Zeitraum ihrer Entstehung 1507 bis ca. 1510 anberaumen und glaube demnach nicht wie Beets[165]) an eine freie Wiederholung des Holzschnittes der Kreuztragung nach der Gruppe des Bildes, sondern halte gerade den umgekehrten Fall für sicher gegeben.

Wann also ist die Amsterdamer Kreuzigung entstanden? Die mittlere Periode als weiterer Umkreis war festgelegt worden. Anhaltspunkte für eine ganz spezielle Jahreszahl sind nicht vorhanden. Ich bin auf eine Annahme beschränkt und meine, die Datierung des Gemäldes gegen die Mitte der Periode, die gerade zur Behandlung steht, dürfte am besten den Stilbestandteilen des Werkes Rechnung tragen.

Neben dem Amsterdamer Kalvarienberg des Cornelisz haben verschiedene eigenhändige ähnliche Wiederholungen desselben Themas existiert. Denn es sind uns vier Werkstattarbeiten bekannt, die nicht dem eklektischen Können ihrer Urheber entsprungen sind, sondern nach verschollenen Originalen kopiert, resp. größtenteils aus ihnen kompiliert sein müssen.

Da wäre vorerst die Kreuzigung der Liechtenstein'-

[160]) Außerdem das Blatt mit der Kreuzigung in Berlin.
[161]) Exemplar in Brüssel, Bibliothèque Royale.
[162]) Siehe Anm. 148.
[163]) P. 97.
[164]) P. 98.
[165]) N. Beets, a. a. O. (Anm. 143), Oudheidk. Bond.

schen Gemäldegalerie in Wien zu nennen. Man kann die Tafel unmöglich für Cornelisz selber in Anspruch nehmen, wie Valentiner[166]) es tut, da Komposition, Typen, Gewandung nach Art des Kopisten ausgeglichen sind. Der Mangel an origineller Detailzeichnung läßt den Vorwurf leer erscheinen. Die kleinen Gruppen im Hintergrunde verraten eine grobe Flüchtigkeit. Die Grundfarben: rot, grün, gold, wirken wesentlich verblasener als auf den Originalen. Trotzdem haben die Töne nicht ganz den bunten Schimmer des Cornelisz'schen Lokalkolorits eingebüßt. Das Gemälde atmet so sehr den Geist unseres Meisters, daß der Schluß naheliegt, es als eine getreue Kopie nach einer aus der mittleren Schaffenszeit stammenden, eigenhändigen Arbeit des Amsterdamers zu betrachten.

Ebensowenig kann Valentiner[167]) im Hinblick auf die Kreuzigung bei J. G. Johnson in Philadelphia recht haben, die er dem Meister selber gibt. Das Bild, das Verfasser allerdings nur aus der Photographie kennt, ist der Reproduktion nach zu urteilen zweifelsohne in der Werkstatt entstanden. Auch hier sind die Einzelheiten z. B. in den Figuren, Baumen und Gebäuden des Grundes für die ausführliche Manier des Cornelisz zu grobschlächtig. Gesichtstypen, wie der des sich herabbeugenden Johannes oder der des scharfen, zum Kreuz aufblickenden Profiles, das links unter der Gruppe der Kriegsknechte auffällt, muten für ein Original fremd an. Die steife Haltung der Figuren, die nichtssagenden Gewandflächen, zumal die manieristisch großkurvigen Säume zeugen von einem schwächlichen Nachahmer. Er entlehnte die Johannesgestalt dem signierten Stuttgarter Holzschnitt. Ebendorther oder von einem Originalgemälde, dem die Dresdener[168]) fragmentarische, authentische Zeichnung zu einer Kreuzigung zugrunde gelegen haben mag, stammt das Motiv der abgebogenen, zum Gekreuzigten aufschauenden Magdalena, das auch für die beiden folgenden Varianten charakteristisch ist

Die linke vorderste Gruppe des Bildes in amerikanischem Privatbesitz kehrt um eine klagende Frau vermehrt auf der Kreuzigung im Depot des Wallraf-Richartz-Museums

[166]) W. R. Valentiner, a. a. O. (Anm. 4), S. 81.
[167]) W. R. Valentiner, a. a. O. (Anm. 4), S. 81.
[168]) Kupferstichkabinett.

in Köln wieder. Die Tafel gibt sich in den harten Zügen ohne weiteres als ein Werkstattstück zu erkennen und stimmt sowohl in der Ausführung als auch in der schwungvollen männlichen Rückenfigur am rechten Bildrande mit der nächsten, von Passionsszenen gerahmten Arbeit überein.

Diese, im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht befindlich, entfernt sich ebensoweit von der Qualität des Amsterdamer Originals. Demnach ist es berechtigt, daß sich Beets[169]) energisch gegen eine Bemerkung im Katalog[170]) der Utrechter Ausstellung wehrt, die gleichsam das Utrechter Exemplar mit dem eigenhändigen Kalvarienberge des Reichsmuseums „auf eine Linie" stellt. Der Verfasser des Katalogs tritt in die Fußstapfen Dülbergs[171]), der zwar von dem Gemälde sagt, es sei „gewiß nicht ganz eigenhändig", aber dann doch wieder die „Selbstanleihen" aus den Holzschnitten der großen Passion „dem zuzeiten recht handwerklichen Amsterdamer getrost zutrauen" will. Die schlechte Ausführung der sogenannten „Selbstanleihen", wie überhaupt der gesamten ruinierten Tafel spricht für die Werkstatt. Nicht nur die Rahmenszenen „Gethsemane" und „Ecce Homo" kopieren monogrammierte Blätter der runden Passion[172]), sondern auch die verrenkten Gestalten der Schächer an grobgezimmerten Kreuzen gehen auf den gesicherten Holzschnitt in Stuttgart zurück. Und die Figur der hockenden Maria erscheint bei Betrachtung der Dresdener Zeichnung als ein vergröbertes Element aus dem Schaffen des Cornelisz.

Kann ich Valentiners[173]) Ansicht, es liege ein eigenhändiges Gemälde vor, durchaus nicht billigen, so nun noch weniger seine Anberaumung auf „nicht lange nach 1500". Hier ist jeder Zweifel ausgeschlossen. Gehören doch die beiden genannten, in den Seitenteilen auftauchenden Holzschnitte stilistisch zur Serie der großen runden Passion, die nach den beiden Daten 1514 auf dem „Christus am Kreuz"[174])

---

[169]) N. Beets, a. a. O. (Anm. 147).
[170]) Deutsche Ausgabe, 1913, S. 31.
[171]) F. Dülberg, a. a. O. (Anm. 53), S. 11.
[172]) P. 2 u. 8.
[173]) W. R. Valentiner, a. a. O. (Anm. 4), S. 81.
[174]) P. 10, Exemplar im Berliner Kupferstichkabinett.

und der „Grablegung“[175]) zu urteilen, in ihrer Gesamtheit gegen und um diesen Termin entstanden ist. Dülbergs[176]) Datierung der Tafel auf ca. 1514 entspricht daher dem Befund. Wenn Beets[177]) das Datum als „wahrscheinlich etwas zu früh“ erscheint, mag es daran liegen, daß ihm nur die Blätter mit den aus dem Holzstock entfernten Zahlen in der späten Umrahmung von 1517 bekannt waren.

Aus den Kreuzigungsvarianten geht zur Genüge hervor, daß die Werkstatt des Cornelisz eine umfangreiche war. Der Fall der Baseler Anbetung rückt dadurch in ein noch klareres Licht. Die Anteilnahme von Schülern an sonst eigenhändigen Arbeiten scheint durch den Abschied Christi von Maria im Gotischen Haus zu Wörlitz nochmals bestätigt zu werden.

Scheibler[178]) sprach die Tafel als authentisches Werk der mittleren Stufe an. Dülberg[179]) pflichtete ihm bei. Man kann beiden mit gewissen Einschränkungen recht geben. Das Zerrende im Gesichtsausdruck, die mehr als sonst übliche, schematische Behandlung des Haares und der Falten hat das Wörlitzer Gemälde mit dem Baseler gemein. Möglich, daß dem Lehrer bei der Ausführung der Wörlitzer Tafel derselbe Schüler zuzugesellen ist, der jene Cornelisz fremden Eigentümlichkeiten hat, und der vielleicht ganz selbständig in einer getreuen Kopie nach einem verschollenen Originale des Meisters: Der Beweinung Christi im Utrechter Erzbischöflichen Museum zutage tritt.

Im großen und ganzen aber handelt es sich wie in Basel so auch hier um eine in Entwurf und Malerei auf den Amsterdamer selber zurückgehende Arbeit. Das alte Motiv der Tafel von 1507, des gleichzeitigen Holzschnittes und der linken Hintergrundsszene des Amsterdamer Kalvarienberges steht abermals zur Behandlung. Mit ihm besonders ist das Bild kompositionell durch das Hineinbeziehen der fortschreitenden Jünger

---

[175]) P. 11, Exemplar in Wien, Albertina.

[176]) F. Dülberg, a. a. O. (Anm. 53), S. 11.

[177]) N. Beets, a. a. O. (Anm. 143), Oudheidk. Bond, S. 181, Anm. 1.

[178]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

[179]) F. Dülberg, Zeitschr. f. b. Kst. N. F., X, 1898/99, S. 273ff.

in den Vorwurf verbunden. Doch auch die Geste der weinenden Maria hat eine auffallende Verwandtschaft mit der Handbewegung der einen Frau auf der Kreuzigung des Reichsmuseums und der erwähnten Dresdener Zeichnung. Ein Zusammensuchen von allerhand Renaissanceteilen, so daß ein wahres Konglomerat von Bauwerk entsteht, ist nichts Neues.

Die reichen Farbkontraste zeugen gleichfalls für die Skala des Meisters. Das Rot des Johannesgewandes steht wirksam neben dem Dunkelbraun des Ärmelrockes Christi. Das Weiß des Kopftuches sticht von dem beliebten Dunkelgrün des Madonnengewandes ab. Schillerfarben: rosa — braun mit gelben Lichtern im Magdalenenkleid, dunkelgrün mit gelben Lichtern im Mantel eines der Apostel beleben in gewohnter Weise das gut erhaltene Gemälde. Nur sind sämtliche Töne schwerflüssiger als gemeinhin. Eine Ähnlichkeit mit der Manier des Farbenauftrages der Baseler Tafel ist nicht zu verkennen.

Es sind daher Merkmale genug vorhanden, das Werk analog der Anbetung in Basel wenige Jahre nach 1515 entstanden zu denken.

Neben den Anbetungen, dem weiten Kreise der Kreuzigungen steht noch eine Hauptgruppe der mittleren Periode: Die Madonnen mit musizierenden Engeln. Von den drei Triptychen sei das Antwerpener im Königlichen Museum an die Spitze gerückt, weil es an Qualität das stärkste, außerdem an Dimensionen doppelt so groß wie jedes der beiden anderen ist. Schließlich gewährt das auf den unteren Leisten der Flügel stehende Datum, wenn auch keinen völlig sicheren, so immerhin einen ungefähren Anhaltspunkt für die Entstehung. Man liest links auf der die Stifterfiguren abschneidenden Brüstung: ADI 15 IVNJI und auf dem Rahmenteil darunter: etatis 32 A° 1515; dementsprechend rechts: ADI 8 DECEMBER etatis 24 A° 1515.

Seit Scheibler[180]) galt der Altar als eine eigenhändige Arbeit des Amsterdamers. Bis Six[181]) die Attribution unlängst bezweifelte und das Triptychon unter anderen Gemälden Cornelisz Buys I. gab. Die These des Holländers Six ist in

---

[180]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).
[181]) M. Gustave von Kalcken et M. J. Six, a. a. O. (Anm. 14).

Deutschland nirgends akzeptiert worden. Sowohl Valentiner[182]) hielt das Werk als „doch wohl von Jakob Cornelisz“ herrührend und aus dem Cohen'schen Texte im Künstlerlexikon Thieme-Beckers geht einwandfrei hervor, daß dieser Forscher der Meinung Scheiblers beitritt. Die durchgehend ablehnende Haltung Six gegenüber ist in jeder Weise begründet. Denn seine Beweisführung stützt sich auf eine Skizze[183]), die in ihren flüchtigen Umrissen keine Basis für die Aufstellung des Malerwerkes Buys' I bilden kann. Es bleibt zur Entscheidung der Frage nur die Stilkritik übrig, die das Gemälde auf Grund, wie ich darlegen will, sicherer Maßstäbe Jakob Cornelisz zuerteilen muß. Erst wenn es gelingt, das einzige bekannte, „Bus“ gezeichnete und 1514 datierte Bild „Salomon die Götzen anbetend“[184]) wieder aufzufinden — es dürfte kaum vom jüngeren Buys stammen —, wird sich die Frage nach dem Stile des älteren Buys erklären, werden sich voraussichtlich weitere Tafeln um die eine gruppieren lassen, wird die Grenze zwischen den Stilarten der Brüder zu ziehen sein. Vorläufig ist der ältere Buys eine Gestalt ohne Fleisch und Blut.

Wie wäre es möglich, die enge Verwandtschaft der Antwerpener mit der Stuttgarter Maria des signierten Triptychons zu leugnen? Beiderseits der geneigte Kopf, dessen linke Gesichtssilhouette den Halsumriß überschneidet, während die rechte, durch das deckende Haar geschaffene Grenzlinie in die des Halses übergeht; beiderseits der dreieckige Schleiertuchszipfel, in Stuttgart auf dem Rücken, in Antwerpen an der einen Brustseite sichtbar. Wie in Stuttgart sind die Haare unter den Mantel gelegt, der dort gleichermaßen umgeschlagen ist, verschwindet sein steifer geschwungener Rand zwischen Körper und Arm, um dann S-förmig über den Unterarm zu gleiten. Auf beiden Gemälden vollführt das Kind eine Drehung, greift der Knabe in den geflochtenen Korb voll Kirschen, breitet sich eine Windel über den Unterkörper, ist das eine Bein ausgestreckt, das Knie des anderen an den Korb gezogen, kehren

[182]) W. R. Valentiner, Bulletin v. d. Nederl. Oudheidkundigen Bond, VI, 1905, S. 84.

[183]) Nr. 469 des Versteigerungskataloges der Sammlung Scheltius van Kampferbeke, 1854. Abb. bei M. J. Six, a. a. O. (Anm. 3).

[184]) Am 20. 4. 1903 bei Frederik Muller versteigert. Siehe auch V. de Stuers, Obreens Archief, Bd. VII, S. 127.

die Füße dem Beschauer die Sohlen zu. Die Übereinstimmungen lassen sich natürlich um Details vermehren. Ein Vergleich der Gesichtstypen in den Einzelheiten ist wegen der stark übermalten Köpfe des Stuttgarter Mittelstücks nicht gut angängig. Wohl aber ist der Faltenstil der Stuttgarter Gewandung heranzuziehen. Da überzeugt die Ähnlichkeit der über den Arm fallenden Mantelpartien. Derselbe Faltensteg setzt unterhalb der Schulter an, knickt etwa über dem Ellbogengelenk ungefähr dreieckig um und biegt, eine tiefe Mulde umschließend, hakenartig nach unten ab, während ihm ein ebenfalls am Oberarm abzweigender Grat entgegenläuft. Weiter lagert auf dem Unterarm der Madonnen je ein dreieckiges Faltenauge. Und die vom Halssaum des rechten Engels senkrecht herablaufenden Röhrenfalten sind Gebilde, die das Stuttgarter Untergewand Marias charakterisieren.

Noch ein Hinweis auf eine andere signierte Arbeit des Meisters erhärtet die Beweisführung. Die Szene der Flucht nach Ägypten im rechten Hintergrunde ist aus dem monogrammierten und 1511 datierten runden Holzschnitt[185]) übernommen. Entscheidend für Bild und Blatt sind: Der einhüllende Madonnenmantel, dessen großer Zipfel bis unter den Bauch des Tieres fällt; der nebenher mit dem Stecken über der Schulter schreitende Joseph; das angehobene teilkreisförmige vordere und das aufgestellte, entgegengesetzt ausgebuchtete hintere Bein des Esels. Sämtliche näher präzisierten Elemente entstammen nie und nimmer zwei verschiedenen Malern. Sondern es handelt sich um einmal gewonnene Formeln, die ein Kleinmeister um so mehr stets erneut zur Anwendung bringt, als er den gleichen Vorwurf zu behandeln hat.

Auf den Rückseiten der Flügel sind Adam und Eva nach dem Stiche Dürers von 1504[186]) kopiert. Die Figuren sind nach Beschädigung der äußeren ehemaligen Malereien von anderer Hand später hinzugefügt worden[187]).

---

[185]) Nagler, Monogrammisten, IV, 1871, S. 11, Nr. 14. Ein Exemplar befindet sich in Amsterdam, Rijksprentenkabinet; das andere, vom recht mitgenommenen Stock gedruckt, in Dresden, Sammlung Friedrich Angusts II.

[186]) B 1.

[187]) Siehe M. Gustave van Kalcken et M. J. Six, a. a. O. (Anm. 14).

Nach der kritischen Auseinandersetzung soll von den Bestandteilen des Bildes gesprochen werden, die für die Weiterentwicklung des Cornelisz zeugen. Einige allgemeine Bemerkungen sind voraufzuschicken. Das Triptychon ist in althergebrachter Weise so komponiert, daß die Flügelfiguren sich der Madonna zuwenden. Innerhalb des Hauptgemäldes wird wiederum von zwei Engelsgestalten, gleichsam inneren Rahmengliedern, die Symmetrie betont. Es wirkt nachteilig, daß infolge der Brüstung mit daraufliegendem Kissen nicht zu erkennen ist, ob die Madonna sitzt oder steht. Auch bei den Stiftern kann man nur deshalb, weil sie weit unterhalb ihrer Beschützer erscheinen, die kniende Haltung mutmaßen. Folglich erwecken alle Halbfiguren den Eindruck des Schwebens.

Die Horizontale schlägt in der Anordnung der Gestalten durch. Welch breiterer Fluß der Linien gegenüber der vorwiegend vertikalen Gliederung des Aachener Tondos! Bestimmend dafür ist die wellige, ziemlich gleichförmige Landschaftssilhouette, sind die gleich hohen Köpfe Marias und der Heiligen einerseits, der Kinder und Stifter andererseits, die weite Brust der Madonna und ihr schmaler Kronenreif, dessen hochstrebendes Gerank die Breitendämpfung nicht abschwächt.

Wenn man auf die im Gegensatz zur ersten Stufe nicht eiförmig spitzen, sondern rundlicheren Gesichtsovale, auf die stumpfen auslaufenden Finger, auf die ganz anderen Lebensmöglichkeiten dieser Menschen aufmerksam macht, wenn man bemerkt, daß die Kleidung Zusatz wird, sagt man teilweise bereits in anderer Form Vorgebrachtes nochmals, um die Steigerung solcher Erscheinungen, die in Verbindung mit der horizontalen Komposition stehen, gerade vor dem Antwerpener Altar hervorzuheben. So fehlen denn die wirr durcheinander gewürfelten Putten der Neapeler Anbetung ganz. Der Fortfall von unverarbeitetem Beiwerk beruhigt. Der Sänger in den Wolken achtet man kaum. Die Antwerpener Tafeln repräsentieren das Renaissancegefühl des Amsterdamers, das die Mittelstufe nirgends klarer formuliert. Es ist nicht rein, nicht frei von gotischen Reminiszenzen, es ist nicht klassisch, aber dafür eigenes holländisches Gewächs, mühsam entsprossen einem Geiste, dessen Fasern zu tief im 15. Jahrhundert Wurzel ge-

schlagen hatten, als daß er schneller und selbstverständlicher der modernen Richtung nachgeben konnte.

Zum neuen Raumempfinden äußerte ich mich mehrfach. Maria und die Kinder haben Spielraum, sind luftig gegeneinander abgesetzt. Dafür werden die Gestalten der Flügel enger zusammen gedrängt. Wie die Stifter sich nur schwer von den Heiligen loslösen, so haftet die Gesamtfigurensilhouette am Grunde. Schuld daran ist der zu hohe Horizont, der den Eindruck des Abstandes von Vorder- und Hintergrund nicht aufkommen läßt. Also stellt die Landschaft ein zweites Gesichtsfeld dar, das durch den dreifachen Ausblick in die fernen Berge noch stärker empfunden wird. Bleibt auch der Hintergrund Folie, ist er doch ganz anders als auf der Aachener Tafel gestaltet. Wohl verleugnet die Antwerpener Landschaft die einstige Anlage in „Gründe" nicht, aber die Wasserpartien sind als Tiefenmomente zu werten, die einzelnen Flächen werden voller entwickelt und ihre scharfen Konturen wesentlich gemildert.

Trotz der mannigfachen Verschiedenheiten zwischen frühen und späteren Gemälden lassen sich die Wurzeln des Stiles der mittleren Stufe in der ersten bloßlegen. Ein ähnliches, sich dem Haare anschmiegendes Schleiertuch trägt die Aachener Maria. Da schlingt sich das Tuch in verwandter Weise um die abstehende Strähne, hängt zipfelartig herunter und verschwindet im Busen. Das umgeschlagene Mantelstück ist weniger auffällig in Aachen vorgebildet. Die seitliche Kopfneigung, das Doppelkinn, der gebogene Hals sind im Keime dort beschlossen. Der kreisförmige Zusammenschluß von Zeigefinger und Daumen beim linken Engel ist eine durch das Aachener Motiv der pflückenden Hand bekannte Norm.

Um den Nährboden der Kunst, die sich im Aachener und Antwerpener Werk offenbart, kennen zu lernen, muß man das kleine Antwerpener Triptychon der Madonna auf gotischem Thronsessel unter aufgewirbeltem Baldachin[188]) mit in die Betrachtung ziehen. Der ältere Meister des Altärchens gehört zu einer Gruppe Haarlemer Kleinmeister, der Cohen[189]) aus

[188]) Nr. 561—563 des Kataloges (1905) der Gemäldegalerie des Kgl. Museums. Phot.: G. Hermans, Antwerpen.

[189]) W. Cohen, a. a. O. (Anm. 74), S. 43.

stilistischen Gründen die Himmelfahrt im Bonner Museum[190]) und den heiligen Michael in Berlin[191]) zurechnet.

Verknüpft mit den genannten Arbeiten des Amsterdamers ist das Gemälde des Anonymus in bezug auf das an einer Seite beschattete Oval des Marienkopfes, die Einsenkung unter der Lippe und den länglichen Hals. Die gebogenen Finger der Maria in Aachen schließen sich nicht unähnlich denen der frühen Antwerpener Madonna. Die Wendung des Knäbleins in Aachen, sein abgewandtes Köpfchen mit geschwollener Wange und sein gerad ausgestreckter Arm sind, wie man hier erkennt, bei den Meistern unter Geertgens Einfluß typische Elemente. Nicht weniger liebt der Unbekannte das lose aus dem Mieder hängende Tuch. Man beachte weiter die auf dem Gestühl hockenden Putten in Grisaille, die man auf den Kapitellen im Mittelteile des ehemals bei Miethke befindlichen Altares oder getreuer noch im Rahmenwerk der Schleißheimer Kopie antreffen wird, wo dieselbe Gruppierung herrscht.

Die Zusammenhänge des Amsterdamers mit dem Haarlemer im Malerischen sind um so leichter zu erweisen, als ihre beiden Altäre im selben Raume des Museums gegenüber hängen. Da ist besonders beim Anonymus in bezug auf Cornelisz das farbige Herausheben des Stückhaften im architektonischen Aufbau entscheidend. Bemerkenswert sind ferner die fahle graue Farbe des Podestes mit den harten Schattierungen, die feine Auflichtung des braunen Thronsessels, die hellgelben Tupfen zur Markierung der Haarwellen und das Gold der Brokatgewänder, die teilweise, besonders an den Fransen durch hellere Töne fadenmäßig betont sind. Die Lichtstege des reich gefältelten Thronhimmels deuten auf ähnliche Erscheinungen in den Malereien des Amsterdamers, der fest gemalte, kegelartige Abschluß des Baldachins gemahnt an die Deckel seiner Salbgefäße.

Aus dem Triptychon des unbekannten Haarlemers geht außerdem hervor, daß sich schon in nächster Nähe Geertgens das Andachtsbild im Weltlichen zu verfestigen beginnt[192]).

---

[190]) Siehe Anm. 189. Abb.: Tafel 36.

[191]) Nr. 1631 des Kataloges (1912) der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Phot.: Kaiser-Friedrich-Museum.

[192]) Siehe W. R. Valentiner, a. a. O. (Anm. 4), S. 76.

Die prätentiöse Geste der Madonna, die burleske Lebendigkeit der Putten, das mutwillige Wesen des Knaben reden eine deutliche Sprache. Es gilt also nur, ausgesprochene Gedanken zu vervollständigen, wenn man feststellt, daß die Kunst des Amsterdamers sich auch dem Objekt nach in Haarlem gebildet hat. Noch mehr als von dem Antwerpener Triptychon des Cornelisz lassen sich die genrehaften Züge von den nächsten Werken gleichen Themas ablesen. Endlich erweist sich der dreiteilige Hausaltar — der Antwerpener ist der erste im Schaffen des Cornelisz — als bereits in Haarlem vorhanden.

Sind vom Antwerpener Gemälde des Amsterdamer Meisters ausgehend rückwärtige Glieder in der Entwicklungskette von Künstler zu Künstler auffindbar, so nicht weniger an die hier sich dokumentierende Porträtierfähigkeit des Cornelisz anschließende.

Zuerst ein Wort zur Bewertung der Antwerpener Bildnisse. Ihr Unterschied gegenüber früheren liegt im Breiteren, Massigeren; das Renaissanceempfinden ist zum Durchbruch gelangt. Steil aufschießend erschienen die Stifter des Wiener Altares. Die Neapeler Porträte dünken einem ein Übergangsstadium zu den Antwerpener Menschen zu sein, die nun horizontal gegliedert sind. Die Wiener und Neapeler Stifter richten den Blick versonnen ins Weite, die Antwerpener drehen die Augen dem Beschauer zu und erwirken eine besondere Lebendigkeit. Wangen, Nase, Mundpartie fügen sich organischer aneinander. Wenn Cornelisz sich auch nicht vom Dreiviertelprofil losmachen kann, so ist doch jetzt die schmälere Hälfte in ein besseres Verhältnis zur voll sichtbaren gebracht. Die Nase sitzt freier im Gesicht. Infolgedessen wirken die Köpfe kubischer. Eine größere Freiheit und Beweglichkeit ist in die Bildniskunst des Meisters gekommen.

Wo findet sich die Gefolgschaft derartigen Könnens? Dirik Jakobsz und Jan van Scorel leisteten sie. Das früheste der bekannten Schützenstücke des Sohnes unseres Malers stammt aus dem Jahre 1529[193]). Der charaktervolle Kopf des Mannes, der dort im unteren Mittelteile der Tafel links über die anderen

---

[193]) Nr. 1288 des Kataloges (1912) der Gemäldegalerie des Amsterdamer Reichsmuseums. Abb.: M. J. Six, Oud-Holland, 1895, S. 93.

hinausgehoben ist, hat mit dem Antwerpener Stifter viel gemeinsam: Die Anordnung der Haare, den Schatten am Halse, die dünnen Ränder der Lider, den das Nasenbein hinablaufenden Steg, die feingezeichneten Lippen. Die sprechende Handbewegung mit herabdeutendem Finger in der oberen Mitte geht auf eine Geste wie die des Cornelisz'schen Sebastian zurück. Besonders überzeugend für den engen künstlerischen Anschluß des Sohnes an den Vater fällt ein Vergleich des Antwerpener Stifters mit dem männlichen Brustbildnis des Dirik Jakobsz, ehemals bei von Kaufmann[194]), aus. Alles der Kritik bei vergleichender Betrachtung verschiedener Charakterköpfe hindernd in den Weg Tretende fällt da fort. Denn Vater und Sohn porträtierten denselben Mann, so daß man auch ohne das auf jeder der Tafeln befindliche Wappen mit dem geflügelten Adler die Identität der Person feststellen müßte. Das Beispiel läßt keinen Zweifel an der Übernahme der Formeln für die Gesichtsteile durch den Sohn. Die Nase mit breitem Rücken, die geschweifte Oberlippe, die hintere eingebuchtete Gesichtssilhouette entlehnte Dirik Jakobsz dem Vorbilde des Vaters. Aber der Sohn gehörte einer jüngeren Zeit an. Die Errungenschaften des Vaters fielen ihm mühelos in den Schoß. Nur dank ihnen vermochte er seine Porträte klarer und großzügiger zu gestalten als der Lehrer.

Bei Scorel, dem stärkeren Künstler, ist der Konnex mit dem Amsterdamer naturgemäß kein gleichermaßen fester. Doch faßt man die Menschen des Altares der Frangipani, die Jerusalemfahrer und die Pilgerin des Gruppenporträts der Utrechter Altertümersammlung[195]), die Stifter auf den Flügeln zu einem verlorengegangenen Altarwerk im Erzbischöflichen Museum[196]) oder die Agathe von Schoonhoven in der Galerie Doria zu Rom[197]) ins Auge, trifft man auf von Scorel in seinen Stil

---

[194]) Nr. 115 des Auktionskataloges der Sammlung von Kaufmann, a. a. O. (Anm. 132).

[195]) Nr. 9 des Kataloges (1885) des Museums Kunstliefde zu Utrecht. Phot.: Kunstliefde Museum.

[196]) Nr. 88 des Kataloges (1913) der Utrechter Ausstellung. Phot.: Kemink en Zoon's, Boekhandel, Utrecht.

[197]) Nr. 84 des Kataloges (1913) der Utrechter Ausstellung. Phot.: Kemink en Zoon's, Boekhandel, Utrecht.

umgemodelte Cornelisz'sche Formen, wie sie zum Beispiel dem Antwerpener Triptychon zugrunde liegen. Und man begreift im ganzen Umfange die eminente Bedeutung des Amsterdamers für die holländische Bildnismalerei. Er hat ihre Fundamente nicht bloß im Hinblick auf Scorel, sondern auch weit darüber hinaus in Hinsicht auf die großen Porträtisten des 17. Jahrhunderts gelegt.

Kehrt man zur kompositionellen Gliederung des Antwerpener Triptychons zurück und betrachtet daraufhin den nächsten Flügelaltar, so läßt er das klare Herausarbeiten der Mittelfigur, überhaupt die innere Tektonik vermissen.

Nach den vielen Kriterien, die für die Echtheit des Cornelisz'schen Vorwurfes der Maria mit dem Kinde gewonnen wurden, bedarf es nur weniger Worte, diese Variation gleichen Themas, ehemals bei Miethke, jetzt im Londoner Kunsthandel bei Thomas Agnew & Sons, selbst Tafel IX. nur nach Kenntnisnahme der Photographie in Übereinstimmung mit Friedländer und Dülberg[198]) dem Antwerpener Altar als eigenhändiges Werk anzuschließen.

Man achte auf die Konsonanz mit der Antwerpener Maria in der Neigung des Kopfes, dem Gesichte und der Drapierung; mit der Stuttgarter Darstellung in dem marmorierten, über die Flügelbilder sich ausdehnenden Steinrand; mit den zahlreichen Einrahmungen signierter Holzschnitte in den zackigen Blattornamenten unterhalb der Postamente.

Wäre die Six'sche These richtig, müßte auch der Flügelaltar bei Thomas Agnew & Sons und weiter die Berliner Madonna von Buys dem Älteren stammen, ganz abgesehen davon, daß ihm schließlich sämtliche für Cornelisz in Anspruch genommene Arbeiten zuzuschreiben wären. So blieb denn Six nicht bei der einen Attribution stehen, sondern nannte neben dem Antwerpener Triptychon das Berliner, vor dem schon Scheibler[199]) den Namen des Cornelisz ausgesprochen hatte, als von der Hand des ersten Buys herrührend[200]). Ich legte bereits die Gründe dar, warum ich solche, scheinbar von lokalpatriotischen Gesichts-

[198]) M. J. Friedländer, Repertorium f. Kstw., XXV, 1903, S. 171. F. Dülberg, Zeitschr. f. b. Kst., XV, 1904.

[199]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

[200]) M. J. Six, a. a. O. (Anm. 14), Ausgabe M. G. van Kalcken.

punkten geleitete Forschung ablehnen müsse, und halte deshalb auch den Berliner Altar nach wie vor für eine authentische Arbeit des Cornelisz.

Die befriedigende Ruhe des Antwerpener Bildes greift im Londoner Triptychon nicht Platz. Die zahlreichen Engel, die die Madonna umrahmen, verwischen die Anschaulichkeit der Hauptperson. Zu der starken Häufung der Putten tritt als weiterer ungünstiger Umstand hinzu, daß sie beinahe sämtlich derselben Zone wie die Mariengestalt eingeordnet sind, demnach die große Figur räumlich nicht distanzieren. Und als weitere Folge ergibt sich, daß der Landschaftshintergrund nur als Füllsel der oberen seitlichen Lücken, also abermals nicht als Raumfaktor zur Geltung kommt.

Auch auf den Flügeln ist nicht die Stabilität der Antwerpener Seitenfiguren erreicht. Schon infolge der Wiedergabe einer mehrköpfigen Stifterfamilie sind die Tafeln nicht die gewünschten Stützen des Mittelbildes, die sie in Antwerpen waren. Ferner hebt sich das Ehepaar nicht ohne weiteres eindeutig heraus. So werden vollends die Heiligen, die den Antwerpener Stiftern ganz festen Rückhalt gewährten, zu schwankenden Gebilden.

Jedoch bleiben die stilistischen Verwandtschaften des gesamten Altares mit dem in Antwerpen so enge, das man veranlaßt ist, das Londoner Gemälde auf ungefähr dasselbe Jahr festzulegen.

Es ist sicher kein Zufall, daß die Engel die Madonna so fest umschließen. Sondern es hat den Anschein, als ob der Zwang der Schleißheimer Komposition, die Friedländer[201]) als eine Kopie nach dem Antwerpener Mittelstück bezeichnete, maßgebend war. Trotzdem die Gruppe in die freie Natur gesetzt ist, glaubt man das Gehäuse der Tafel in Schleißheim zu spüren, in das Madonna und Kind mitsamt den Engeln gepreßt sind.

Voraussetzung dazu ist die Annahme, der Kopist — die geringe Detailbehandlung verrät ihn auf Schritt und Tritt — habe nicht gerade den in Brügge ausgestellten Altar vor sich gehabt. Darauf lassen das Cornelisz'scher Art entsprechende

---

[201]) M. J. Friedländer, a. a. O. (Anm. 198).

Rahmenmotiv und die Engelsfolie des Madonnenhauptes schließen. Die malerische Konzeption des Amsterdamers zeigt sich in dem bilderbogenmäßigen Anstrich des Architektonischen und der Mandorla. Der vorderste Rahmenteil ist golden, der folgende violett-grün, die Brüstung grau-grün. Die Glorie der Putten erscheint in einfarbigem Rot, das mit kaltem Gelb untermischt wird. Das alles sind farbige Elemente, die der schwache Kopist nicht aus eigenem Können hinzugetan hat, sondern die er einer, wohl ebenfalls um 1515 entstandenen, anderen eigenhändigen Replik als der Londoner abgesehen haben muß.

Während die Anlage der Figuren des Londoner Bildes andersgeartet war als in Antwerpen, korrespondiert das Berliner Triptychon darin mit dem zuerst behandelten Vorwurf.

Weiter treffen die vor der Antwerpener Madonna betonten Charakteristika in Haltung und Typus hier zu. Wie dort deckt ein Kopftuch das Haar, schlängeln sich die Haare auf der einen Seite zwischen Mantel und Mieder hinab und sind auf der anderen vom Schleiertuch überkräuselt; wie dort ist das Gesicht scheibenartig flach, ist die Nasenspitze knopfartig verdickt, der geschwungene schmale Mund gespitzt, verläuft die rechte Kopf- und Halssilhouette leicht geschwungen, ist der Hals schmal, gedrechselt, ringartig geschnürt.

Die Landschaften stimmen in den Grundbestandteilen überein. An beiden Stellen sind Gräser und Laub durch hingespritzte Lichter aufgehellt, sind die Baumgruppen am Horizont kugelig hingetupft und die Wolken zart auf den Grund gewischt. In beiden Landschaften steht unter den Gebäuden das nordholländische Bauernhaus mit der markanten kegelförmigen Überdachung des Giebels.

Trotz der kompositionellen Übereinstimmungen zwischen dem Antwerpener und Berliner Altare sind wirksame Änderungen in den Einzelheiten vorgenommen worden. Die Horizontale dominiert nicht mehr so stark, weil die Heiligen der Flügel die Madonnengestalt um Haupteslänge überragen. Die Figuren der Seiten sind weniger fest in den Gesamtaspekt hineinbezogen und mehr als vertikale Gegenpole zur horizontalen Schichtung des Mittelbildes empfunden. Man kann sie gleichsam als seitliche Pfeiler für die Hauptfigur ansprechen;

zumal von den Stiftern mehr als in Antwerpen sichtbar ist und das Gesichtsfeld der Flügel tiefer liegt als im mittleren Gemälde. So wird der Madonna eine äußere Erhöhung zuteil. Im Inneren gewinnt die Gestalt noch durch den Sessel, als starkem Unterbau. Das Sitzmotiv ist zur völligen Klarheit gelangt.

Der Berliner Altar erscheint zeichnerisch gequälter als die anderen Vorwürfe desselben Themas. Die Härte des Stiftes erzielt einen blöden Gesichtsausdruck der Madonna, der sich in den Engelsköpfen mit den aufgeblasenen Wangen noch verstärkt. Der Faltenwust in der Bausche des Gewandes der Elisabeth wirkt wie ein hervorquellendes Gekröse. In der allgemeinen Auffassung erinnern die Rückseiten an die Heiligen Laurentius und Katharina in Basel, nur daß die Gestalten der Anna und Elisabeth qualitätvoller sind und deshalb die völlige Eigenhändigkeit bezeugen.

Einen weit erfreulicheren Eindruck hinterlassen die charaktervollen Porträte. Sie dünken einem in der straffen Durchbildung der Köpfe und Hände bedeutender als selbst die Stifter in Antwerpen. Keine Typisierung wird mehr verspürt. Vor der Natur wird Jakob Cornelisz schlicht, fällt alles Schnörkelhafte von ihm ab. Wären nicht tatsächlich Ähnlichkeiten mit den Porträtierten vorhanden, so befände man sich nicht in der Lage, das Paar ohne Zögern mit den Rotterdamer Bildnissen des Augustijn van Teylingen und seiner Gattin Judoca van Egmont zu identifizieren[202]).

Demnach steht unzweifelhaft das Altarbild vor einem, das Arent van Buchel 1621 in Leiden bei einer Screvelius vorfand, die mit einem van Teylingen verheiratet war. Van Buchel spricht von einer alten Gedenktafel sehr kleinen Formates, auf der ein Marienbildnis mit einigen Kindern, auch eine schöne Landschaft mit Gebäuden und kleinen Bildchen zu sehen war. Die Flügel stellten den alten Augustijn van Teylingen und seine Ehefrau nach dem Leben gemalt dar. Als Künstler bezeichnete die allgemeine Meinung den alten Mostaert. Doch ist van Buchel selber solche Annahme ungewiß. Also kaum hundert Jahre nach dem Tode des Amsterdamers konnte man

[202]) M. J. Six, a. a. O. (Anm. 14), Ausgabe M. G. van Kalcken, erkannte als erster diese Identität.

sich schon nicht mehr an ihn als ausführenden Meister des Altares erinnern. Es ist verwunderlich, daß Six, der genannte Notiz veröffentlichte[203]), an die Bildnisse in Rotterdam dachte und nicht die Gleichsetzung der Buchel'schen Bemerkung mit dem Vorwurf des Berliner Triptychons vornahm, das er doch gut kannte und bald darauf mit den Rotterdamer Porträten des Teylingen-Ehepaares in Zusammenhang brachte.

Ein guter Erhaltungszustand ist sogar auf den Außenseiten zu verzeichnen. Die Farbengebung spricht einmütig für ein Original. Das Weinrot des Marienmantels umschließt das Blaugrün des Untergewandes. Das Weiß des Kopftuches ist violett schattiert. In grünen, blauen und roten Tönen schimmert der Teppich vor gelbem Stuhl. Das Schwarzbraun im Stiftergewande hebt sich vom weißblauen Untergewande des Bischofs ab. Zum Schwarz des Stifteringewandes kontrastiert die auf rotem Grunde stehende Goldmusterung des Kleides der Barbara. Bei geschlossenen Flügeln steht dem Weinrot im Mantel der Elisabeth ein Blau-Grau-Grün in den Draperien der Anna gegenüber.

Schon der Berliner Altar erweist das auf den Rahmenleisten der Rotterdamer Gemälde, deren Malweise sich eng mit der der Berliner Porträte berührt, befindliche Datum 1511 als unhaltbar. Denn die stilistischen Anzeichen des Berliner Triptychons lassen den Schluß, das Bild sei im Entstehungsjahre des Hieronymusaltares geschaffen worden, nicht zu. Im Gegenteil ergeben sich eher Annäherungen an die noch zur Besprechung gelangenden datierten Arbeiten von 1517 und 1519. Demnach dürfte das Triptychon in dem Zeitraum zwischen 1515 und 1520, und zwar mehr gegen das letzte Jahr hin, gemalt worden sein.

---

[203]) M. J. Six, Bulletin v. d. Nederl. Oudheidkundigen Bond IV, 1902—1903, S. 116. Der Text bei Arent van Buchel lautet: „Item een memoritafelken van een seer klein schilderijken goeden ouder, waerin een Maria — beelden met sommige kijderkens, ook een schon landschapken met caeboutgens inde cleyne beeldekens, op de dooren stond ook heel verdich na het leven geschildert den ouden Augustijn van Teylingen ende syne huysfrou, men meent dat het van den ouden Mostert mocht sijn, sed incertum id, het landschapken heeft geene versieringe."

Es wurde bereits vermerkt, daß mit dem Jahre 1515 der dreiteilige Altar bei Jakob Cornelisz in die Erscheinung tritt. Das Neapeler Gemälde zog die Spender und den angebeteten Gegenstand auf eine Tafel zusammen. Jetzt werden die Stifter ausgeschieden und in die Flügel verbannt. Der kleine Hausaltar, gefordert von dem aufstrebenden Bürgertum der Städte, macht dem großen Kirchenaltare den Rang streitig. Es ist eigenartig zu sehen, wie die Hausbackenheit der Heiligen unseres Meisters dem bürgerlichen Zug des Zeitalters entsprach. Sicher kam Jakob Cornelisz dem Geschmacke seiner Zeitgenossen ganz anders entgegen, als der viel geschmeidigere, höfische Jan Mostaert.

Zu der größeren Volkstümlichkeit mag zumal die intensivere repräsentative Fähigkeit des Amsterdamers beigetragen haben. Sie stempelt sämtliche Werke der mittleren Stufe; und gelangt erneut in der Kopenhagener Tafel mit
Tafel IV 2. der Darstellung Davids und Abigails zu starkem, beinahe ausschließlichem Durchbruch.

Nach einer Bemerkung Scheiblers[204]) stammt die Zuweisung des Gemäldes an Cornelisz von Justi. War auch Verfasser nicht in der Lage, das Werk in Augenschein zu nehmen, so glaubt er doch, an Hand der guten Braun'schen Photographie Justis Attribution bedingungslos zustimmen zu müssen. An Gründen dafür mangelt es nicht.

Die von der Museumsleitung übermittelten Farbnotizen sprechen für die Skala des Amsterdamers in der mittleren Periode. Die Buntfarbigkeit muß infolge roter, blauer, gelber und grüner Töne aller Schattierung, besonders durch die reiche Verwendung von Gold, äußerst wirksam sein. Allein deshalb wäre die Tafel ein Analogon zu den soeben behandelten Madonnenbildern. Doch auch die rein zeichnerische Auffassung ist generell durchaus die des Triptychons in Antwerpen. Zum Beweise dürfte ein Hinweis auf die homogene Behandlung der Köpfe und Hände in Antwerpen und Kopenhagen ausreichen. Stärkere Verwandtschaften als die zwischen dem Gesichtstypus Davids und Abigails einer-

---

[204]) L. Scheibler, Repertorium f. Kstw., X, 1887, S. 286.

seits, Sebastians und Marias, respektive Magdalenas, andererseits können im oeuvre eines Meisters kaum verzeichnet werden. Ebenso überzeugend wirkt die Identität der Hände Abigails und Marias. Solch starke Konsonanz ist nur in einem eng begrenzten Zeitraum denkbar. Das Kopenhagener Gemälde muß um 1515 entstanden sein.

Laut der Inschriften ABIGABL auf dem Brustsaum der knienden Frau und D. A. V. I. A. B. I. auf dem Gewandsaum des Fahnenträgers dient ein Kapitel[205]) aus dem 1. Buche Samuelis als künstlerisch selten benutzter Vorwurf. Außer einer verschollenen Tafel des Hugo van der Goes[206]), die in mehreren Kopien überliefert ist, gibt ein Rundbild der Florentiner Sammlung Carrand[207]) die gleiche Erzählung wieder. Warum gerade Cornelisz den alttestamentlichen Text verwertete, ist naheliegend. Entsprang doch das bei Lektüre jener Bibelstelle sich vor dem geistigen Auge des Lesers entfaltende Schaugepränge dem innersten Wesen seiner Kunst. Er brachte den Moment zur Darstellung, in dem David und Abigail zusammentreffen. „Da nun Abigail David sah, stieg sie eilend vom Esel, und fiel vor David auf ihr Antlitz, und betete an zur Erde[208])." Auf dem Gemälde aber kniet Abigail in aufrechter Haltung. Jacob Cornelisz verbildlichte also den Text nicht wortgetreu. Die lang hingestreckte Gestalt sagte ihm nicht zu. Eine innere Erregung zum Ausdruck zu bringen, lag außerhalb seines Könnens. Darum breitete er über die Szene eine stille Verhaltenheit, die er besonders durch die leichte Kopfneigung und ehrerbietige Geste Davids erreicht.

David ist als Zentralpunkt des Bildes gedacht; würde aber als solcher kaum zur Wirkung gelangen, hübe ihn nicht der leuchtende Schimmel aus der Umgebung heraus.

---

[205]) Cap. 25.

[206]) Die Bemerkung des Kataloges (1904) der Kopenhagener Sammlung, zwischen der van Mander'schen Tafel des Goes und der des Cornelisz bestünde eine Beziehung, ist nicht stichhaltig. Wohl aber berührt sich das Rundbild bei Carrand in der Auffassung eng mit dem Kopenhagener Gemälde.

[207]) Nr. 22 im Kataloge des Museo Nazionale, Abbildung bei F. Dülberg, a. a. O. (Anm. 55), Tafel X.

[208]) Vers 23.

Zwei große Figuren links und rechts sollen die Hauptgestalt stützen. Doch sind beide nicht isoliert genug behandelt, um ohne weiteres als wichtigste Momente gewertet zu werden. Die Figurensilhouette der Abigail wird durch die rückwärtige, eingeschobene Gestalt des Fahnenträgers — vergleiche übrigens seine Haltung mit der des einen Pagen auf der originalen Kreuzigung in Amsterdam — erheblich beunruhigt, der Umriß des Armbrustschützen verliert durch die vielfachen ihn umdrängenden Köpfe und die zahlreichen sich kreuzenden Beine, zu denen man sich den Körper erst mühsam suchen muß, die gewünschte Klarheit. Wegen derartiger Häufung, die ein Requisit des vergangenen Jahrhunderts ist, gewährt die linke Bildseite der Komposition einen stärkeren Halt, als die rechte, aufgelockertere.

Ähnlich der Amsterdamer Kreuzigung lagert hinter dem Vordergrunde mit großen Figuren ein nah herangerücktes bergiges Gelände mit kleinen Figuren. Wo aber bleibt in der linken Gruppe der Krieger die Errungenschaft in der Raumwirkung, die Verwebung vorderer mit hinteren Flächen, die im Zuge der Reiter unter dem Kreuze zur Wirkung kam? Es ist, als wüßte der Meister nichts mehr davon; so schwerfällig sind die Köpfe ineinander geschoben, als lägen sie sämtlich innerhalb einer Raumschicht. Luftigkeit in der Gruppierung fehlt. Die Menschen drängen sich zusammen.

Trotzdem trägt die einzelne Gestalt ein renaissancemäßiges Gepräge, das gegenüber allen Altertümlichkeiten sehr viel schwerer in die Wagschale fällt. Die zeitgemäßen Trachten sind mehr Begleitumstände. Der Mensch als solcher wird anders als in der Frühperiode gesehen. Sein Gesicht ist in den gewollt weichen Typen Davids und Abigails voller und breiter, in absichtlich härteren energischer und kraftstrotzender entwickelt, die Hände sind sehniger und blutvoller. Kraftlos ist die Hand des zweiten Utrechter Königs neben der Davids zu nennen, trotzdem beide Hände in Geste und Durchbildung der Finger eine auffallende Verwandtschaft haben. Will man jedoch den weiten Weg, den die Kunst des Amsterdamers entwicklungsgeschichtlich gegangen ist, besonders gut ermessen, muß man das

Kopenhagener Pferd nicht nur mit dem Bonner, sondern mit den Pferden des Meisters der Lucialegende in Verbindung setzen. Da wird man wiederum meine Darlegungen vor dem Amsterdamer Kalvarienberg bestätigt finden, daß ein organischer, saftvoller Renaissance-Typus den anorganischen, gebrechlichen der Gotik abgelöst hat. Ja, man muß weiter feststellen, daß selbst im Hinblick auf die Pferde der mittleren Stufe, wie sie einem in der Kreuzigung und der Holzschnittserie der Grafen und Gräfinnen von Holland entgegentreten, das Pferd in Kopenhagen eine vollkommenere, im Schaffen des Cornelisz endgültige Formulierung gefunden hat.

Die Landschaft ist nicht minder dem neuen Geist unterworfen. Sie ist massiger als sonst in dieser Periode. Die Bäume sind zahlreicher vorhanden, voller und detaillierter gemalt als irgendwo. Das Spitzige des Laubes tritt zurück. Die konzentrischen Schichten der Laubmassen lagern breit übereinander. Die seltene Fülle der Landschaft steigert noch den dekorativen Eindruck des gesamten Bildes.

Der Typus der Abigail ist in dem einen Bruchstück der beiden einstigen Flügelbilder, Jacobus d. Ae. und Barbara auf den Vorderseiten darstellend, wiederzufinden. Tafel V, 2. Die Gemälde hingen früher in der Sammlung Röhrer in Unterschondorf am Ammersee und sind von da in den Besitz der Kunsthandlung Böhler, München, übergegangen. Sie wurden zuerst von W. Schmidt[209]) als eigenhändige Arbeiten des Cornelisz bezeichnet.

Für den Amsterdamer Meister als Urheber der beiden Fragmente spricht die Verwandtschaft des Kopfes der Barbara mit dem der Abigail oder der Barbara des Berliner Flügelbildes. Daraus läßt sich folgern, daß die Stücke um oder bald nach 1515 entstanden sind. Weitere Symptome des Cornelisz'schen Stiles sind die verkrüppelten Hände. Der Berliner Barbara ist das Ende der Pfauenfeder durch die verbogenen Finger gleichsam geflochten; die Münchener Barbara schlägt den ähnlich schnörkligen Zeigefinger über den auf Daumen und Mittelfinger liegenden Kiel der Feder.

---

[209]) W. Schmidt, Monatshefte f. Kstw., III, 1910, S. 141/142.

Sucht man Belegmaterial aus einem signierten Werke, so braucht man nur die zeigende Hand des Jacobus mit der auf die Zahl seines Altars deutenden Hand des Stuttgarter Stifters in Vergleich zu setzen: In Stuttgart und München das durch die herabgedrückte Rechte herausgepreßte Handgelenk, der hakenförmige, weit abgespreizte Zeigefinger und die in die innere Handfläche zurückgelegten übrigen Finger, die stumpfartig aussehen.

Kompositionell ist das auf der Rückseite der Tafel mit Jacobus d. Ae. sichtbar werdende obere Stück des heiligen Georg eng an das monogrammierte, zu jener bei Besprechung der Bonner Legendenszenen gestreiften Serie der heiligen Ritter gehörige Blatt des heiligen Michael[210]) anzuschließen. Beide Vorwürfe werden durch die Wendung der herabschauenden Gestalt, durch die Einstellung der Kopfrichtung auf die markante diagonale Linie, die über den Oberarm der schwertschwingenden Rechten und über die gestreckte Linke läuft, und durch das Einbeschreiben des Kopfes in einen von Arm und Schwert umschlossenen Raum gekennzeichnet.

Bestände noch ein Bedenken an der Echtheit der Fragmente, so würde es vor der Lebendigkeit des Farbstriches zunichte. Auf den in Grisaille gemalten Rückseiten wird die frische originelle Pinselführung besonders gut erkennbar.

Was das Ikonographische der einen Tafel anlangt, ist auf die Holzschnittserie des Amsterdamers zu verweisen, die die Apostel in Halbfigur darstellt[211]). Jacobus

---

[210]) Das einzige mir bekannte Exemplar des Blattes befindet sich in Amsterdam, Rijksprentenkabinet.

[211]) Siehe C. Dodgson, Eine Apostelserie von Jakob Cornelisz, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunsts., XXXI, 1910, S. 40ff. Zu dieser Reihe gehören zwei Dodgson unbekannt gebliebene Blätter: Johannes Evangelista, Wien, Albertina; Größe des unregelmäßig, oben rund beschnittenen Stückes: 128 × 87 mm, links in Höhe des Halses ein ð; und Simon, Paris, Bibliothèque Nationale; Größe des oben und seitlich beschnittenen Stückes 124 × 83 mm. Dem anderen Exemplar mit Simon in Wien, Albertina, Größe 115 × 87 mm, fehlt das untere Stück des Pariser Blattes: Das Buch mit darauf ruhender Hand.

Major[212]) ist zwar dort mit durchfurchtem Gesichte und langem wallenden Barte als ehrwürdiger Alter verbildlicht, aber die Attribute auf Blatt und Gemälde decken sich: Der Runstab mit ringförmigen Verdickungen und kugelartigem Ende; der hinten spitz-zipflige Schlapphut mit der Muschel.

Das unablässig erneute Aufgreifen derselben Themen durch den Meister bleibt ein Symptom seiner Kunst und läßt ihn als einen Jünger des entschwundenen Jahrhunderts erscheinen. Trotzdem wirkt er wegen der künstlerischen Veränderungen, die er jeweils vornimmt, kaum ermüdend. Tritt einem nicht in der am Friese 1517 datierten Anbetung der Könige in der Sammlung des Palais zu Neuwied a. Rhein eine gegenüber dem Utrechter Vorwurf völlig veränderte Auffassung entgegen? Man wird die Frage unter kurzer Begründung zu bejahen haben.

Der gut erhaltene Altar galt ehedem als eine Arbeit des Lukas van Leiden, wohl wegen der zahlreichen karikaturenmäßigen Typen des königlichen Gefolges, die an ihn erinnern, bis Scheibler[213]) das Triptychon seinem Kataloge der Originale des Amsterdamers einfügte. Dieser Ansicht blieb Scheibler[214]) treu.

In der Tat können die stilistischen Gemeinsamkeiten der Neuwieder Adoration mit den großen Werken in Wien und Neapel unschwer festgelegt werden. Übereinstimmend mit dem Neapeler Bilde ist die Gruppierung der Stifterfamilie und der Heiligen. Das runzelige Gesicht des Hieronymus auf dem linken Flügel korrespondiert mit dem des gleichnamigen Wiener Hauptheiligen. Ein gedunsener Kopf und trockene abgeschnürte Gliedmaßen kennzeichnen das Neuwieder und Neapeler Kind. Der Faltenstil, charakterisiert durch die dreieckigen Schlingen, die kleineren und größeren runden und eckigen Ösen und die starke Betonung der Wellenlinie, knüpft an die Zeichnungsweise der Tafeln von 1511 und 1512 an. Entsprechend dem erregten

---

[212]) Abbildung des im British Museum befindlichen Blattes bei C. Dodgson, a. a. O. (Anm. 211).

[213]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

[214]) L. Scheibler, Repertorium f. Kstw., XXVII, 1904, S. 551. Anm.

Wesen der Neapeler Hirten gestikuliert hier das Gefolge der Könige.

Solch inniger Zusammenhang der Neuwieder Anbetung mit unsignierten Bildern, die ich für Cornelisz in Anspruch nehmen mußte, ist selbst von dem Hyperkritiker Voll[215]) nicht geleugnet worden. Wohl aber meint Voll, das Neuwieder Gemälde passe „nicht völlig genau zu den doch nicht selten signierten Arbeiten des Jakob".

Sollte mit den Worten „nicht völlig genau" ein Stilwandel bezeichnet werden, so hätte Voll recht. Denn an signierten Arbeiten sind, was ich bereits ganz zu Anfang bemerkte, nur einige aus der späten Schaffensperiode vorhanden, so daß selbst das Allerheiligenbild mit dem unter den gezeichneten Werken frühesten Datum 1523 unmöglich dem sechs Jahre zurückliegenden Altare des Fürsten v. Wied wie ein Ei dem anderen gleichen kann. Voll aber meint eine Stilverschiedenheit und geht fehl, weil er den Entwicklungsgang ausschaltet. Zieht man ihn mit in Rechnung, dann findet man auch in signierten Tafeln als dem Kasseler Altare und der Amsterdamer Hexenszene starke Beweismittel für eine Zuweisung der Anbetung in Neuwied an den Amsterdamer Meister.

Es ist, man könnte beinahe sagen, eine Welt, die den Neuwieder Altar vom Utrechter trennt. Hier wird durch die herbeiströmenden Begleiter eine tiefe Bühne zu erzielen versucht, also ein uns vom Beginne der mittleren Stufe her bekanntes Problem nochmals aufgegriffen. In Utrecht dagegen ist wenig vom Raume fühlbar. Die starr aufschießenden Figuren des Erzbischöflichen Museums haben dem mehrfach geschilderten volleren, breiteren, gelenkigeren, mit dem Boden verwachseneren Menschenschlage Platz machen müssen. Welch bedeutende Wandlung hat ferner der Faltenstil erfahren! Dort schwerfällig sich lagernde zähe Massen, hier locker fallende Tuche; dort grobe Wulste, hier feingliedrige Grate. Schließlich dünkt einem die Farbenfreudigkeit des Gemäldes in Utrecht gedämpft und ausgeglichen neben diesen hart abgesetzten flirrenden Tönen.

[215]) K. Voll, Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 20. 12. 1904. Nr. 292, Sp. 8.

Doch selbst im Hinblick auf die erste Hälfte der mittleren Periode sind Veränderungen vorhanden. Sie erstrecken sich auf das Raum- und Figurenproblem. Gewiß tritt auf dem rechten Flügel innerhalb der Gruppe der Töchter die parallele Figurenreihung des Neapeler Gemäldes zutage. Aber sie ist in Neuwied wesentlich klarer veranschaulicht, das Sprunghafte, allzu sehr Massierte fehlt. Der Neapeler Figurenblock ist durchlöchert. Luftige Gruppierung als raumbildendes Element hat das Schema vom Beginne des Jahrzehntes abgelöst. Aber auch eine Gestalt wie z. B. die des rechts knienden Königs wäre in jenen Jahren nicht denkbar. Sie ist geschmeidiger und sensitiver empfunden, als es der Meister damals vermochte. Und das scharfe Profil dieses Mannes mit weich wallendem Haar und dem glatten, idealisierten Gesicht ist in derartiger Prägnanz jedenfalls ein neues Motiv aus der letzten Hälfte der Mittelstufe. Ein verwandter Gesichtstypus hat dem Meister von S. Severin bei Abfassung seiner Kölner Anbetung vorgeschwebt, als er den zweiten, links von der Madonna knienden Herrscher malte.

Die Architektur, wenn von einer solchen überhaupt noch die Rede sein kann, bleibt mühsames Flickwerk, das man seit der Baseler Anbetung her gewohnt ist. Einzelne Stücke, die Cornelisz für seinen Bau benützt, hat die Halle der Lukasmadonna Mabuses aufzuweisen. Aber kann man wegen der ähnlichen oben runden und mit dreieckigen Zwickelfeldern versehenen Flachnischen, die eine Figur umschließen, wegen der Pilaster, die in Neuwied den Fries mit geflügelten Putten tragen, im Rudolphinum die rechts emporführende Freitreppe schmücken, oder wegen der muschelartigen Koncha, die, in Neuwied dem hintersten Mauerstück eingefügt, sich in Prag unterhalb des Kassettenbogens in voller Größe präsentiert, eine unmittelbare Einwirkung Gossarts auf Cornelisz im Architektonischen annehmen? Ich habe die Frage schon vor dem Wiener Altare verneint und tue es hiermit aufs neue. Denn nur der Born, aus dem beide Meister schöpften, war derselbe.

Drei Jahre später hat Cornelisz das Mittelstück des Neuwieder Altares bis auf kleine Züge getreu wiederholt. Die

Variante ist anläßlich der Auktion der Sammlung v. Kaufmann in die Kollektion Sommergut in Berlin übergegangen. Friedländer[216]) und nach ihm Scheibler[217]) sprachen sich für die Eigenhändigkeit aus. Beiden Forschern wird man rückhaltlos beipflichten, wenn man die gut erhaltene Berliner Wiederholung in bezug auf ihre sorgfältige Malerei betrachtet, die mannigfach eine für Cornelisz charakteristische Unterzeichnung sichtbar werden läßt.

Neben den Hauptunterschieden zum Neuwieder Altar: Der Kopfwendung des Knaben, der hier nicht den Beschauer, sondern den alten König anblickt, den Nimben um die Köpfe Marias und des Kindes, den vom Himmel ausgehenden Strahlen, haben sich Details ornamentaler Art verändert. Der zweite König und der Mohr haben eine Kette als Schmuck über dem Pelzwerk hinzuerhalten. Die Gefäße und Kronen unterliegen einer Breitendämpfung. Das Schnörkelwerk am Friese, ein Täfelchen mit der Jahreszahl 1520 umschließend, enträt der Putten und ist vereinfacht. So klein auch die aufgeführten Merkmale erscheinen mögen, so wichtig sind sie zur Kenntlichmachung des Entwicklungsprozesses. Reiner, antikischer sind die ornamentalen Elemente der ehemals v. Kaufmann'schen Tafel, aber auch verwässerter, als die Neuwieder Zwittergebilde. Eine neue Periode bahnt sich in dem zeitlich letzten Bilde der Mittelstufe an.

„Eine schwächere, 1536 datierte Wiederholung der Mitteltafel" in Neuwied befand sich nach Friedländer[218]) ehemals in der Sammlung Somzée. Es handelt sich also um eine drei Jahre nach dem Tode des Meisters angefertigte Kopie. Ich habe weder den jetzigen Besitzer noch eine Photographie des Bildes ermitteln können.

Im Zusammenhange mit dem Neuwieder und Berliner Werke ist noch eine Tafel, ebenfalls die Anbetung der Könige darstellend, zu erwähnen, die im Erzbischöf-

---

[216]) M. J. Friedländer, a. a. O. (Anm. 67), Nr. 34, u. Auktionskatalog der Sammlung v. Kaufmann, a. a. O. (Anm. 132), Nr. 114.

[217]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 214).

[218]) M. J. Friedländer, Onze Kunst, VI, 1906, S. 38, u. Auktionskatalog der Sammlung v. Kaufmann, a. a. O. (Anm. 132), Nr. 114.

lichen Museum zu Utrecht hängt und das Datum 1518 trägt. Dülberg[219]) gab das Gemälde Jakob Cornelisz. Gegen die Attribution wandte sich Valentiner[220]) mit gutem Grunde. Denn sie entbehrt jeder Grundlage, da der Amsterdamer Meister den Pinsel mit ganz anderer minutiöser Sorgfalt handhabt, als es der nach kürzlich erfolgter Säuberung des Bildes[221]) erst recht derb erscheinende Nachbildner vermag. Es ist der Angabe der Darstellung und den Maßen nach zu urteilen dieselbe Tafel, die bereits Scheibler[222]) richtig den Stücken aus der Schule des Cornelisz zuzählte.

Warum die Anbetung von 1518 gerade hier angefügt wird, beruht nicht auf äußerlichen Erwägungen, etwa das Datum oder das gleiche Thema betreffend. Sondern die Schaffensweise des Schülers paßt sich dem Stile an, der sich im Neuwieder Altare dokumentiert. Dafür spricht ein Vergleich der Figuren des Kindes und Josephs; dafür genügen die dreieckigen Faltenschlingen, die auch die Neuwieder Draperien aufzuweisen haben. Allerdings liegt eine ganz andere Komposition als in Neuwied vor. Sie ist durch das die Gruppen trennende Architekturglied, die Säule, und die der Szene erst Elastizität verleihende Gestalt des Mohrenkönigs so selbständig und neuartig, daß man ein verloren gegangenes Original des Cornelisz als Unterlage annehmen möchte.

Noch gegen Ende der zur Kritik stehenden arbeitsreichen Periode ist in dem am Pfeiler ANNO DNĪ 1519 bezeichneten Brustbild der Heiligen Magdalena der Frauentypus von der Mitte des Jahrzehntes beibehalten. Das Gemälde hat anläßlich der Auktion der Berliner Sammlung v. Kaufmann den Besitzer gewechselt und befindet sich jetzt bei Shillingworth in Basel. Die in der zweiten Auflage des Kataloges der Düsseldorfer Ausstellung von 1904 er-

---

[219]) F. Dülberg, a. a. O. (Anm. 53), S. 11.
[220]) W. R. Valentiner, Rep. f. Kstw., XXVIII, 1905, S. 177.
[221]) Laut schriftlicher Mitteilung von Prof. Vogelsang, Utrecht.
[222]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

folgte Zuschreibung an Jacob Cornelisz wurde von Scheibler[223]) berechtigterweise gebilligt.

Eine auf Cranach gehende falsche Signatur L. K. ist bei der Reinigung verschwunden[224]). Ferner konnte der Heiligenschein abgerieben werden, da er späterer Zusatz war. Daß auch der hinter der Heiligen aufgespannte Teppich nachträglich hinzugefügt sein soll, was Scheibler[225]) behauptete, entspricht keineswegs dem Befunde. Im übrigen ist der Erhaltungszustand gut. Die gediegene Ausführung der Malerei zeugt von einer ganz und gar echten Arbeit.

Im Hinblick auf den geneigten Kopf mit scheibenförmigem Gesicht, aber auch in der Art des auf der Schulter umgeschlagenen Mantelstückes reiht sich das Gemälde dem Typus der Maria des Antwerpener Triptychons an. Kostümliches: Das Kleid mit dem viereckigen Brustausschnitt, in dem ein durchsichtiger, vorne offener Einsatz erkennbar wird, erinnert an das Magdalenengewand des Kasseler „Christus als Gärtner". Mit der signierten Tafel der Salome im Haag harmoniert das Bild malerisch durch den Auftrag glatter Farbflächen, die großen Licht- und Schattenpartien auf dem Mieder — in dieser Hinsicht machen sich bereits Anzeichen der späten Periode bemerkbar —, zeichnerisch durch die wellenartigen Falten der weiten Unterärmel oder die trockenen Hände mit den aufdringlich sich absetzenden, kurz beschnittenen Nägeln.

Nur der willkürlich überschnittene Ausblick konnte bei Scheibler den Gedanken nähren, der Vorhang sei nicht ursprünglicher Natur. Dabei liegt eine alte Norm von der Hand Geertgens selber vor. Das Kompositionsschema der Maria mit dem Kinde in der Berliner Sammlung v. Hollitscher[226]) ist nicht anderer Natur: Etwas nach rechts gerückt die Hauptfigur vor einer Draperie, links ein Stück steinernen Fensterrahmens mit Blick in eine Landschaft. Also wieder stößt man letzten Endes auf Haarlem als auf

[223]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 214).

[224]) Nach M. J. Friedländer, a. a. O. (Anm. 132), S. 220.

[225]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 214).

[226]) Abbildung bei M. J. Friedländer, Von Eyck bis Brueghel, Berlin 1916, Tafel 12.

das Kunstzentrum, das unseren Meister befruchtet haben muß.

Wie wenig Cornelisz hier noch das Perspektivische beherrscht, beweisen das Gefäß aus feingeschliffenem Glase und der geometrisch gezeichnete Teppich. Auf ein ähnliches Gewebe ist im Mittelbilde des Berliner Altares der Korb mit Kirschen gemalt. Aber weder auf der Berliner noch auf der Baseler Tafel ist die Musterung so orientiert, daß sie sich ins Bildinnere zu verkürzte. Korb und Gefäß stehen nicht, sondern rutschen gleichsam herunter. Ferner ist das Gefäß in der Aufsicht gegeben. Die hinteren ellipsenartigen Glaswandungen müßten tiefer liegen als die vorderen, um im Verhältnis zu dem in der Mitte der Tafel liegenden Augenpunkt ein einheitliches Bild zu ergeben.

Ist man auch um mehrere Jahre vorgerückt, so widerstreiten drum noch verschiedene Stilgefühle. Wohl antworten den Horizontalen im vorderen Teppich, in der Fensterbrüstung und der in voller Breite sich dem Auge des Beschauers aufdrängenden Brustpartie der Frau die Vertikalen im hinteren Vorhang und Pfeiler, aber das gotisch S-förmig Gebogene der Heiligengestalt bleibt eine kaum zu übertönende Dominante. Selbst die in den Fenstersockel eingelassene braungoldene Platte mit aus italienischen Stichen entnommenen mantegnesken Schildkämpfern vermag einen nicht davon zu überzeugen, daß der neue Geist wirklich innerlich erfaßt ist.

Es ist ein selten lehrreiches Beispiel, die Antwerpener Magdalena des Quinten Massys[227]), in dem die Jakob Cornelisz fremden oberitalienischen Einflüsse bis zu einem gewissen Grade verarbeitet sind, mit der Figur des Amsterdamers zu vergleichen. Noch weniger eine Heiligengestalt als die des Cornelisz! Beide Meister reizte nur der neumodische Habitus. Wie aber hat Massys die manierierte Koketterie seines Zeitgenossen durch die ruhige „Existenz" ersetzt! Keine Biegung mehr! Wagerechtes und

[227]) Nr. 243 des Kataloges (1905) der Gemäldegalerie. Phot.: H. Hermans Antwerpen.

Aufstrebendes ist ausbalanciert. Die Gesamtsilhouette ist fließender, die Kopfhälften stehen richtiger zueinander, das Gesicht ist organischer, die Hände gleiten mehr um Deckel und Fuß des Gefäßes, der Ausdruck mit einem Einschlag leonardesken Lächelns ist intensiver. Geistreich ist die schwebende, rassige Magdalena des Massys im Hinblick auf die verknöcherte Frauenfigur des Nordholländers. Und es bleibt eigenartig, daß gerade der seelische Klang der Kunst des Südniederländers Massys aus dem Norden von dem nach Süden eingewanderten Dirk Bouts stammt, ohne daß er uns aus den Werken des Cornelisz als Eigentümlichkeit seiner Rasse entgegenschlüge.

Man könnte vor der Magdalena des Amsterdamer Meisters an ein Porträt denken, blickte einen nicht der stereotype Heiligenkopf an. Nur die Natur belebt den Stil des Malers aus Oostzanen. Deshalb ist der Unterschied zwischen gesehener Form und erfundener Norm am besten auf den Altarflügeln zu erkennen, wo Porträt- von Heiligentypus absticht.

Ein Meister, dem es gelang, so kräftige Porträte wie die der Berliner Flügel zu schaffen, konnte sich in ausschließlichen Brustbildnissen nicht unversucht lassen. Zwar ist die mittlere Stufe nicht reich an solchen, aber die drei erhalten gebliebenen genügen, um auch diese Seite des Künstlers im Verfolg der Jahre zu kennzeichnen und einer für ihn günstigen Beurteilung zu unterziehen.

Das Antwerpener Gelehrtenbildnis ist aus stilistischen Gründen das früheste. Scheibler[228]) führte es als eigenhändige Arbeit des Jakob ein und blieb bis heute unwidersprochen. Geringe Übermalungen im Gesichte des Mannes verringern kaum den ursprünglichen Ausdruck. Die Nase sitzt analog dem einzigen monogrammierten Porträt des Amsterdamer Reichsmuseums mehr der linken Kopfhälfte zugewandt schief im Gesicht. Die innere Silhouette ist nicht anders als dort in Höhe der Augen eingebuchtet. Hinzu treten dürre, winklige, an den Nagelrändern scharf markierte Finger, nach denselben Prinzipien behandelt, wie

[228]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

die Finger, die auf der äußeren Steinbrüstung des signierten Stuttgarter Altares ruhen.

Die Farben sind stark eingezogen. Das Dunkelbraun des Gewandes mit dem hellen Braungelb der Pelzverbrämung und dem gelben Ärmelfutter und das schwärzliche Grau der Mütze, unter der das Dunkelbraun und das Weiß der Haare hervortreten, bilden kaum mehr einen Kontrast zu dem tiefen Dunkelgrün des Grundes. Dagegen beleben das Gold und Silber der Wappenzeichen auf dem Rot der Felder, das Gelbbraun des Pultes und das bräunliche Grün des Stundenglases die Tafel koloristisch.

Etwas Aufrechtes ist dem Manne eigen, von dem man dem Aussehen nach nicht recht glauben will, daß er laut der verblichenen Rahmeninschrift 75 Jahre zählt. Die ihm zu Häupten in Schrägstellung angebrachten Wappen bekräftigen den Eindruck des Hochragenden. Man ist versucht, gleich demjenigen, der die Worte „Philip Melanchton" mit Tinte auf die Rückseite setzte, an einen Humanisten zu denken, so bedeutungsvoll ist die Gestalt, ist der Kopf mit den sinnenden Augen.

Schaut man jedoch näher zu, dann treten allerhand Schwächen hervor, die besondere Eigentümlichkeiten gerade des Amsterdamers sind. Ähnlich dem Wiener Harrachbildnis mindern klaffende Gesichtshälften, eine flache Körpersilhouette und Finger, die auf Klaviertasten zu liegen scheinen, ähnlich der Berliner Maria oder der Nürnberger Magdalena falsch orientierte Vordergrundselemente[229]) die Qualität.

Nichtsdestoweniger ist der Gesamthabitus freier und weitergeführter als im Wiener Porträt. Die Gestalt läßt infolge der einen verkürzten Schulterpartie wenigstens das Gefühl aufkommen, als lebte sie im Raume. Darum nähert sich der Antwerpener Gelehrte in der allgemeinen Auffassung mehr den Stiftern in Antwerpen und Berlin. Das unsichtbar gewordene, sonst nicht maßgebliche Datum A° DNI 1514, das ehemals auf dem Rahmen stand, dürfte dem Stile jener Jahre in jeder Weise entsprechen.

[229]) Verwandte Arrangements finden sich in der der letzten Periode des Cornelisz angehörigen Holzschnittserie der Propheten im Amsterdamer Rijksprentenkabinet.

Taf. X, 1 u. 2.

Als später geschaffen sind die Bildnisse eines Ehepaares im Rotterdamer Museum Boymans anzusprechen. Auf dem oberen bogenförmigen Rahmenteil des einen lesen wir: Augustijn van Teylingen, auf dem des anderen: Judoca van Egmont van de Nieuwburch, auf den beiden unteren Leisten: Anno 1511. Über die Jahreszahl wird noch zu reden sein.

Kaum gibt es eine einleuchtendere Zusammenstellung als die des signierten Amsterdamer Kopfes mit dem des Teylingen. Das Rotterdamer Männerbildnis und das Pendant der Gattin werden denn auch vom Museumskataloge unter dem Namen Cornelisz geführt.

Six[230]) natürlich mußte im logischen Verfolg seiner Theorie, an das gleiche Ehepaar der Berliner Flügel anschließend, nochmals Buys den Älteren als ausführenden Maler ansetzen. Wieder erleidet seine These allein schon bei Durchführung obigen Vergleiches Schiffbruch.

Der Erhaltungszustand der Rotterdamer Tafeln setzt einer Analyse keine Schwierigkeiten entgegen. Die Malerei ist intakt. Unter einem Überzug von lackigem Firnis — dadurch spiegeln die Gemälde und erhalten ein speckiges Kolorit — werden die Äderchen der Krakelüre überall sichtbar. Das frühere Braun des Grundes hat nach gründlicher Reinigung einem Grün Platz gemacht[231]).

Die Wendung der männlichen Köpfe in Rotterdam und Amsterdam ist die nämliche. Ähnlich flach ist beiderorts das hochgebundene Barett auf das Haupt gestülpt. Als weitere Verwandtschaften wären zu nennen: Die in die Augenwinkel gerückten Pupillen, die Stirnrunzeln, die breitrückige Nase mit dem fleischigen Jochbein, die am Nasenflügel ansetzende, zum Munde herabführende Falte, die feingewellte Oberlippe und das Doppelkinn. Ferner besitzt man in dem linken Flügel des Stuttgarter Triptychons gesicherte Belege für die Handform des Mannes mit der charakteristischen Ausbuchtung zwischen Mittel- und Ring-

---

[230]) M. J. Six, a. a. O. (Anm. 14, Ausgabe M. G. van Kalcken), S. 10.
[231]) Siehe M. D. Henkel, Zeitschrift f. b. Kst. N. F., XXI, 1910, S. 211 ff.

finger und für die Papierrolle, in der das gedrehte Blatt erkennbar wird. Wo so weitgehende Identitäten mit monogrammierten Arbeiten vorhanden sind, muß jeder Zweifel an der eigenhändigen Ausführung der Rotterdamer Bildnisse durch Cornelisz verstummen.

Als hellster Ton im Männerporträt wird das Weiß der Rolle, des Gelehrtenabzeichens, empfunden. Es ist eine metallene, feste Farbe, die das Gefühl des Porösen im Papier nicht aufkommen läßt und eher einen harten Gegenstand in der Art eines Silberstempels kennzeichnet. Nicht ganz so stark leuchtet das Weiß des fein gefältelten Unterhemdes und des schmalen Hemdvorstoßes ums Gelenk. Ein tiefes Braunrot, über der Rechten heller, versinkt im Schwarzblau der Schaube. Tiefbraun ist der Schatten, den die Figur infolge des von links einfallenden Lichtes auf den Grund wirft.

Stärker umflutet die gleiche Lichtquelle die Gestalt der Ehefrau. Das reine Weiß der Haube erweckt die Vorstellung gestärkten Leinenzeuges. Ein Braunrot im Kleide korrespondiert mit dem ähnlichen Farbwert des Gegenstückes.

Sollten die Tafeln wirklich im Entstehungsjahre des Hieronymusaltares kurz nach der Familientafel in Berlin und dem Wiener Porträt gemalt worden sein, wie die Inschrift besagt? Die Annahme widerspräche dem gesamten dargelegten Entwicklungsgange. Sie hätte sich über die breite Ausdrucksweise, die den um und nach Mitte des Jahrzehntes auftretenden Stiftertypus kennzeichnet, über den einheitlich gesehenen Kopf, dessen organisch verbundene Gesichtshälften, und über die im Vergleich zu dem Antwerpener Porträt wesentlich erhöhte Dreidimensionalität hinwegzusetzen. Bei Datierung gemäß Inschrift wäre es kaum möglich, zu erklären, wie in so wenigen Jahren an Stelle des ungelenken, noch in gotischer Weise lang aufgeschossenen Mannes der Harrach-Sammlung ein lebenswahrer, von eigener Existenz strotzender Mensch der Renaissance trat. Man wird daher die stilistisch nicht passende Jahreszahl 1511 als unverbindliche Rahmeninschrift außer acht lassen und das Rotterdamer Paar seiner Entstehungszeit nach der

Gruppe der Madonnen mit musizierenden Engeln, und zwar speziell dem Berliner Altare angliedern, den ich gegen 1520 ansetzen zu müssen glaubte.

Als ausschließliche Porträte und sicher nicht als Flügel eines Altares[232]) — dagegen spräche der neutrale Grund, den das Stifterbildnis des Cornelisz nicht aufzuweisen hat, — sind die Rotterdamer Gemälde zu bewerten. Gemeißelt wirken die Köpfe. Eine echte Würde haftet dem großen Kunstgönner[233]) und angesehenen Manne an, der 1504 die Judoca van Egmont ehelichte, im selben Jahre als Deputierter der Stadt Alkmaar zur Sitzung der holländischen Staaten nach Leiden gesandt wurde, seit 1506 Schatzmeister von Alkmaar und seit 1524 Schatzmeister der Abtei und Grafschaft von Egmont bis zu seinem 1533 erfolgten Tode war[234]). Jakob Cornelisz gab in den beiden Porträts sein Bestes. Sie überragen sämtliche anderen und dünken erfreulicher, als selbst die besten Werke religiösen Inhalts. Wenn irgendwo, dann ermißt man hier, daß die vor den Antwerpener Stifterbildnissen erfolgte Kritik nicht zu hoch griff, als sie von einer Basis sprach, die der Meister aus Oostzanen der holländischen Porträtkunst über das 16. Jahrhundert fort verlieh.

Die scharfe Abgrenzung der Bildnisse innerhalb der Mittelstufe, die nun in ihrer Gesamtheit zu überschauen ist, von denen der Frühzeit entspricht den sonstigen Ausführungen. Sie suchten zu erweisen, daß das gesamte Werk der mittleren Periode unter dem Gesichtswinkel des Kon-

---

[232]) Wurzbach, a. a. O. (Anm. 20), denkt an Altarflügel, während M. J. Six, Bulletin v. d. Nederl. Oudheidkundigen Bond, IV, 1902—1903 S. 116, richtig meint, die Tafeln sähen nicht so aus, als rührten sie von einem Altarstück her.

[233]) E. W. Moes, Iconographia Batavia, II, 1905, Nr. 7911 erwähnt zwei weitere Bildnisse des Augustijn van Teylingen:

1505, mit seiner Familie. Ehemals auf einem Glas der Jakobijnerkirche zu Haarlem.

1530; befand sich bei dem verstorbenen Herrn Maurin Nahuys in Brüssel. (Dietsche Warande, 1890, S. 510.)

[234]) E. W. Moes, a. a. O. (Anm. 233), I, 1897, Nr. 2294. Arent van Buchels Res pictoriae, Oud-Holland, V, S. 150.

trastes zu den Anfängen beurteilt werden muß. Nur unter Ansetzung wesentlicher Veränderungen ist überhaupt das Problem lösbar, das umfangreiche oeuvre dem Schaffensgange eines Künstlers einzuordnen. Darum kann man nicht häufig genug gegen die Scheibler'sche Äußerung opponieren, eine entscheidende Entwicklung liege nicht vor. Sie soll durch ein Herausheben der im Gegensatz zur ersten Periode hauptsächlichsten neuen Stilbestandteile nochmals kurz beleuchtet werden.

Im großen und ganzen wird das flächenhafte Sehen von dem Streben nach Tiefenwirkung ersetzt. Natürlich handelt es sich nicht um endgültige Lösungen, sondern mehr um starke Anläufe, die infolge des Ballastes, den der Meister aus dem 15. Jahrhundert mitbringt, nicht frei zur Entfaltung kommen können. Und zwar soll der Raum durch ein doppeltes Verfahren gewonnen werden. Einmal, beispielsweise im Kreise der Anbetungen, werden die Gründe in ununterbrochener Folge ins Bildinnere hinein entwickelt, ein andermal, so in Amsterdam (Kreuzigung) und Kopenhagen wird durch den nah herangerückten Hintergrund eine raumperspektivische Bewegung erzeugt.

Im allgemeinen vermag dem nur die große Figur, und sie auch nicht überall, Rechnung zu tragen. Sie beginnt, an die Schicht gebunden, mit der zunächstliegenden Fühlung zu nehmen. Sie sucht in das Gefüge der Nebenfigur einzuhaken. Oder die Gestalten werden — dafür bietet die Kreuzigung in Amsterdam ein einzig dastehendes Exempel — nach Art des Teppichwirkers stufenmäßig mit den Gründen verwoben.

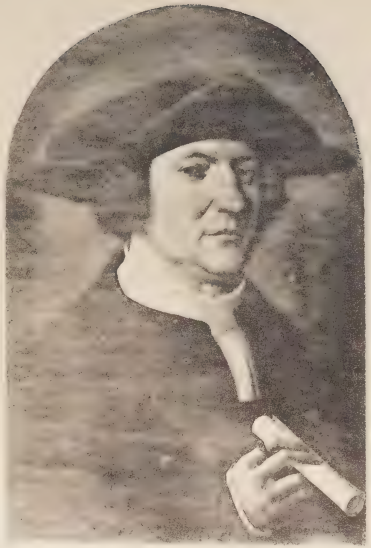
Die Menschen selbst sind bis zu einem gewissen Grade organisch gebaut, bergen unter der leichter gewordenen Gewandung Aktionsmöglichkeiten und sind mit dem Boden verwachsen. Den Stempel des alten und neuen, sich in der Ornamentik kreuzenden Geistes trägt auch das lebendige Wesen. Die Gotik mit dem Sinn für das Schlanke, Gebogene und Unklare hört nicht auf, ihren Zoll zu fordern. Aber alles in allem spricht zu überwiegenden Teilen wie aus der Raumgestaltung, so aus der Darstellung und Zu-

rüstung des Menschen das neue Sehen. Es ist ohne Italienreise von selbst erworben und ringt sich deshalb unsäglich mühsam durch. Nur manchmal, zum Beispiel in der Antwerpener Maria, dem Armbrustschützen der Kopenhagener Tafel, ganz besonders aber in den Bildnissen gebiert es beinahe klare Formen.

Entsprechend den teilweise gegeneinander abgewogenen Horizontalen und Vertikalen erhält die Farbe intensivere, ausbalancierendere Eigenschaften. Die Palette ist reichhaltiger geworden. Die Schillerfarben sind häufiger, schärfer betont, herausfordernder. Die Konturen der Lokaltöne verlieren in etwas ihre Schärfe. Breitere, glasigere Farbwerte schleichen sich ein und nehmen gegen Ende der Periode zu. Man merkt die Routine.

Die Entwicklung im Stofflichen geht folgerichtig vor sich. Aus der Tafel, die schon zu Anfang kein reines Objekt der Andacht mehr war, ist ein Prunkstück geworden. Das religiöse Empfinden hat sich ganz und gar verloren. Der biblische Inhalt ist nur noch mehr oder weniger zu erraten. Als äußerer Umstand tritt zur Vervollkommnung des Prozesses der Wunsch des reichgewordenen Bürgertums hinzu, sich auch als künstlerischer Kulturträger Geltung zu verschaffen und als solcher zu glänzen.

Was die Einwirkung von Zeitgenossen auf Cornelisz anlangt, so ist eine solche nicht feststellbar. Die geringen Übereinstimmungen in architektonischen Teilen mit Mabuses Kunst sind Zeiterscheinungen. Verwunderlicher ist es, daß Beziehungen zu Antwerpen, wo der Meister 1516 weilte, und wo Massys' starkes Talent ihn hätte in den Bann ziehen können, nicht aufzufinden sind. Auch der Leidener Engelbrechtsen bleibt eine Parallelfigur. Um so mehr bestätigt sich die Richtigkeit der schon frühzeitig nachgewiesenen Stilherkunft. Die Amsterdamer Kreuzigung offenbart den Meister der Lucialegende vollends als den Lehrmeister. Daneben figuriert die Haarlemer Schule, speziell der Meister des Antwerpener Triptychons und der des Bonner Täfelchens mit der Geburt Christi, als weitere Einflußsphäre. Allen aber verleiht Geertgen tot sint Jans ihr mehr oder



1

2

weniger starkes Leuchten. Die kleinen Trabanten vom Ende des vergangenen Jahrhunderts vermochten naturgemäß nicht, die alte Kunst mit neuen Augen zu modeln. Wird es Cornelisz gelingen, die allenthalben noch vorhandenen gotischen Rudimente abzustreifen, das Gewonnene weiterzuführen und aus sich heraus der nordholländischen Renaissance eine eindeutige Formulierung zu geben? Das ist die wichtige Frage, über die das nächste Kapitel Auskunft erteilen soll.

3. Die späte Periode (1523—1533).

Ich bin damit zu der Periode vorgedrungen, die zumal signierte Werke vorführen wird. Ich betrete also zum ersten Male ganz festen Boden, auf dem im großen und ganzen Diskussionen über „echt" und „unecht" nicht mehr am Platze sind. Es soll sich nun zeigen, ob die signierten Arbeiten tatsächliche und nicht nur konstruierte Fortführungen der behandelten Werke sind. Mit anderen Worten: Es soll sich herausstellen, ob die Einheit des aus zahllosen Steinen sich zusammensetzenden Baues gewahrt bleibt.

Zwischen dem letzten Bilde der Mittelstufe, der 1520 entstandenen Variante nach der Neuwieder Anbetung, und dem ersten Gemälde der späten Auffassungsweise, dem signierten und 1523 datierten Allerheiligenbilde, erstreckt sich eine kürzere Spanne Zeit, als beim Übergange von der frühen zur mittleren Periode. Der Zwischenraum erhält außerdem insofern Licht, als monogrammierte Holzschnitte der kleinen Passion existieren, die 1521 datiert[235]) noch dem alten Stile angehören. Demnach dürfte sich im Verlauf des Jahres 1522 die endgültige Wandlung vollzogen haben. Sie ist in jeder Hinsicht spürbar.

Kompositionell wird im Kasseler Triptychon der Versuch gemacht, über alles Bisherige hinaus durch die Gestalt den Raum zu erschließen. Die zahllosen Heiligen gruppieren sich um die Trinität in einer Ellipse, deren

---

[235]) Die Jahreszahl 1521 befindet sich auf folgenden Blättern: 1. Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, P. 104; E. W. Moes, a. a. O. (Anm. 92), Nr. 35; Exemplare in Amsterdam, Rijksprentenkabinet, und in Paris, Bibliothèque Nationale. 2. Christus vor Kaiphas; E. W. Moes, a. a. O. (Anm. 92), Nr. 47; Exemplar in Amsterdam, Rijksprentenkabinet. 3. Christus in Gethsemane, P. 16; E. W. Moes, a. a. O. (Anm. 92), Nr. 41; Exemplar in Paris, Bibliothèque Nationale.

Brennpunkte man ungefähr in Christus und Gottvater ansetzen könnte. Es sind in der Hauptsache drei horizontale Figurenlagerungen: Eine, die den unteren Bogen des mathematischen Bildes tangiert, eine, die ungefähr im beiderseitigen Knick desselben liegt, schließlich eine, die dem oberen Bogen entspricht. Demgemäß werden die Figuren langsam verkleinert und aneinander vorbeigeschoben. Die ganze stufenmäßige Abfolge, selbst in der Mandorla erkennbar, ist gesetzmäßiger, zwingender, als auf der Neapeler Anbetung. Sie bedeutet eher eine Weiterentwicklung der Figurenperspektive in der Amsterdamer Kreuzigung. Doch ist eine tiefe Bühne nicht erreicht. Denn die Gestalten bleiben übereinander angeordnet. Der ansteigende hintere Bogen beirrt. Er hätte zur Deutlichmachung eines weiten Raumes vielleicht in Höhe der Weltenkugel erscheinen müssen. So nur wäre Cornelisz der kompositionellen Lösung des Problemes, das die Wiedergabe des Allerheiligenthemas stellt, näher gekommen. Sie bestände in einem künstlerischen Heraus- und Emporheben der Dreieinigkeit über die Sphäre der Gläubigen; also in der Betonung des Kontrastes von Gottheit und Anbetenden, der so gar nicht zur Geltung gelangt. Dem allen widerstrebt selbst in der späten Periode der dekorative Trieb. Trotzdem unterwirft er sich nicht wie auf der Mittelstufe, z. B. der Anbetung in Neapel, die kleinen Figuren. Waren die Engel dort größtenteils unverarbeitete Akzessorien, so füllen sie hier, in Konsonanz mit den unteren Gestalten vom Bildrande her nach dem Inneren zu durch stetige Größenabnahme distanziert, den Himmel.

Was ich vor den unsignierten Arbeiten als das Hauptsächliche in der Zeichnung ansprach, wirkt nach. Die aufgesetzten, abgebogenen Köpfe fanden sich in den verschiedenen Anbetungen, die scharf profilierten Physiognomieen der Apostel waren im Wiener Hieronymusaltare bereits angedeutet, die Engel, Putten und Engelsköpfe in Grisaille konnte der Meister nicht genugsam innerhalb der mittleren Zeit variieren. Das Unterschiedliche besteht in einer jetzt einsetzenden Outrierung. Die unmöglichen Kopfverdrehungen, die pointierten Gesten erfahren eine groteske Steigerung. Die Gesichtstypen mit den hochgezogenen Augenbrauen sind

abgeschliffener. Hatten sie vordem etwas Hölzernes an sich, wirken sie nun wie gegossen. Den schmäleren Faltengraten stehen breitere Gewandflächen entgegen. Ein Blick von den Stoffpartien des Neuwieder Marienmantels auf die des Umwurfes, den Gottvater trägt, stellt den Gegensatz heraus. Das übermäßig Gehäufte ist in Fortfall gekommen. Die Falten sind gegliederter, auf den Körper abgestimmter. Und die vergrößerten Flächen sind durch die hervorscheinenden Gliedmaßen lockerer geworden.

Große nackte Figuren bietet die vergangene Periode leider nicht zum Vergleich. Nur an dem Beispiele des frühen Antwerpener Schmerzensmannes läßt sich ermessen, welch weiten Weg Cornelisz zurückgelegt hat. Zugegeben, Adam, Eva und Christus sind keine so groß und modern gesehenen Akte, wie sie Mabuse bereits sieben Jahre vorher geschaffen hatte[236]). Im Rahmen der Cornelisz'schen Kunst aber sind jene Gestalten durchaus neuartig. Der Oberkörper des Kasseler Christus ist gegenüber der Antwerpener Form in erster Linie gerade aufgerichtet, ohne jede Biegung. Der Kontur des im Ellenbogen abgeknickten Armes und der Linken ist sehr viel weniger eckig. Die Struktur ist offensichtlicher, überhaupt der ganze Leib voller und organischer entwickelt. Der gotische Akt ist überwunden.

Mit den Erscheinungen des Zeichnerischen steht das Malerische in engstem Konnex. Eine Distanzierung durch helle und dunkle grisailleartige Töne wird erstrebt. Das lichte Gesicht des Heiligen am linken unteren Rande des Mittelstückes soll durch Hinterlagerung eines beschatteten Kopfes als zunächstliegender Wert empfunden werden. Allerdings kann von Luftperspektive keine Rede sein. Die Farbhaut hat das Poröse eingebüßt. Sie ist zäh und berstend vor Härte. Man schaue nur auf die kulissenmäßigen Wolkenschwaden. Solch glastige Kälte der Töne hatten die verflossenen Stadien nicht aufzuweisen. Die zottigen Lichter auf den Faltenstegen fehlen. Dafür treffen nun breite Farbflächen das Auge, ohne daß darum die Flüssigkeit zu-

---

[236]) Nr. 648 des Kataloges (1912) der Gemälde im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Phot.: Hanfstaengl, München.

genommen hätte. Es liegt im Farbigen eine ausgeschriebene Handschrift vor, die in ihrer Frostigkeit und porzellanenen Glätte an die Malweise der Romanisten erinnert.

Man kann bei Betrachtung der gesamten Bestandteile des Altares nicht gerade sagen, das Renaissancegefühl sei intensiver geworden. Gewiß sind nach meiner Darlegung dem neuen Gedanken Rechnung tragende Momente in der Behandlung des Aktes zu verzeichnen. Aber im allgemeinen ist keine wirkliche Klarheit in Komposition und Menschengestaltung gewonnen. Die aufdringlichen Überschneidungen und Hinterstellungen der Figuren, ihr Aneinandergedrängtsein, so daß sie sich im Raume zu stoßen scheinen, ihr bewegter Umriß, nicht zuletzt die im Genick abgedrehten Köpfe sind Ausläufer eines im Absterben begriffenen Stiles.

Als zugehörig zum Kasseler Allerheiligenbild wäre noch eine Kopie nach dem Mittelstück des Altares zu erwähnen, die sich im Museum zu Dijon befindet. Nach der allgemeinen Verwässerung gegenüber dem Stile in Kassel ist Verfasser, der allerdings sein Urteil nur auf Grund einer schlechten Photographie abgeben kann, mit Cohen[237]) der Ansicht, es handele sich bei der Dijoneser Tafel um keine eigenhändige Wiederholung des Amsterdamers, sondern um eine alte handwerksmäßige Nachahmung.

Nicht überall in den Spätwerken wirkt Cornelisz so unausgeglichen wie im Kasseler Originale. Die im folgenden Jahre entstandene, 1524 datierte und mit dem Monogramm versehene Tafel der Salome im Haag bedeutet einen, Tafel XI, 1.
man möchte sagen, für Cornelisz endgültigen Schritt zur Lösung des Renaissanceproblemes.

Die Veränderung wird am einleuchtendsten bei einer Konfrontierung mit der Baseler Magdalena. In Architektur und Figur nunmehr ruhige, aufeinander abgestimmte Konturen. Kräftige, beinahe frontale Massierung der Gestalt. Der starken, in der breitrandigen Schüssel und der weiten Brustpartie zum Ausdruck kommenden Horizontalen arbeitet die Vertikale in der aufrechten Figur und den Säulen entgegen. Das Gefüge erhält vom Rahmen sein Gesetz: Die Gestalt

---

[237]) W. Cohen, a. a. O. (Anm. 17).

wird vom Architektonischen gebunden. Eine derartige Betonung des Bildgerüstes bezeichnet eine Haupttendenz des 16. Jahrhunderts. Wohl hat die Gotik Ansätze dazu aufzuweisen. Nur handelt es sich bei ihr mehr um instinktive, nicht wie hier um mit voller Absicht in die Komposition einbezogene Stabilisierungen. Die Schüssel nimmt eine große Fläche ein, überschneidet Figur und Architektur und wird zu einem bedeutsamen Schwerpunkt. Er zieht den Blick auf sich und drängt die Gestalt mitsamt der steinernen Arkatur zurück. Die tiefliegende helle Landschaft mit spürbarer Fernwirkung nimmt den vorderen Breitenzug auf.

Es ist richtig, wenn Vogelsang[238]) die Ansicht de Jonghs[239]) zurückweist, die behauptet, das Flüchtige in der Landschaftsschilderung sei auf deutsches Konto zu setzen. Möglich, daß Vogelsangs Meinung, es liege ein durch Lukas van Leiden zu erklärender Illusionismus vor, den Tatsachen entspricht, wahrscheinlicher aber, daß Cornelisz selber mit zunehmendem Alter in eine breitere Manier verfiel, deren eine Etappe in der Landschaft des Antwerpener Altares zu suchen wäre. Jedenfalls bahnt sich ein Sinn für streifiges Gelände an, den Patinir in hervorragendem Maße besaß, und dem er seine großzügigen, ganz neu gefühlten Landschaften verdankt.

Verliert die Farbe im Vordergrunde teilweise die Härte des bekannten Kolorits, so ist das nur scheinbar der Fall. Die durch einen Längsriß bereits beschädigte Tafel ist nicht überall einwandfrei erhalten. Nicht nur im Gesicht, worauf Scheibler[240]) aufmerksam machte, sondern auch am Halse, am rechten Ärmelbausch und am unteren Teil des roten Gewandes hat die Epidermis scheinbar unter Abwaschungen gelitten. Doch selbst bei einer Vergegenwärtigung des ursprünglichen Eindruckes sind die spröden Farben im Zusammenklang mit der ruhigen Schichtung der Komposition auf größere Flächen, als ehedem, verteilt. Das unruhige

---

[238]) W. Vogelsang, Bulletin v. d. Nederl. Oudheidkundigen Bond, V (1903—04), S. 105.

[239]) Johanna de Jongh, Het Hollandsche landschap in ontstaan en wording, 's Gravenhage, 1903, S. 64.

[240]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

Flimmern des Grün der Schärpe mit rötlich-gelben Lichtern ist eine nebensächliche Detaillierung, die auch die mittlere Periode darbot. Nirgends aber sind dort die spiegelnden Töne, die Antlitz und Brust formen, und die dem Stahlblau der Schüssel eine seltene Kälte verleihen, zu derartiger Intensität gebracht.

Als ganz modern werden Zeitgenossen die Salome empfunden haben. Aber erscheint nicht die Magdalena, ehemals bei v. Kaufmann, bewegter und in etwas reizvoller? Eine Erstarrung ist nicht zu leugnen. Der Typus mit den Schlitzaugen und dem schielenden Blick mutet geistlos an. Und es ist unerklärlich, daß Ring[241]) trotz des schematischen Gesichtsausdruckes an die Einkleidung eines Porträts in eine heilige Geschichte denkt. Davon kann wohl bei Betrachtung von Scorels Amsterdamer Magdalena[242]), niemals jedoch bei aufmerksamem Hinschauen auf die Baseler Magdalena oder die Haager Salome die Rede sein. Denn vor der Natur hätte Jakob Cornelisz — das lehren sämtliche Bildnisse — die stereotypen Formeln wenigstens bis zur Unauffälligkeit abgelegt.

Das Hauptinteresse des Cornelisz anläßlich der Gestaltung vorliegenden Themas lag unzweifelhaft weniger bei der Figur, denn bei der Wiedergabe der Schüssel mit dem Kopfe des Johannes. Da ist es ihm gelungen, sie in richtiger Verkürzung darzustellen, sie, wie schon gesagt, als entscheidenden Raumfaktor einzuschalten und ihr eine muldenartige Vertiefung zu geben. Da war es für ihn von Bedeutung, das Haupt möglichst gut perspektivisch gezeichnet als sich der Schüssel anpassendes Repoussoir zur Geltung zu bringen. Daß Cornelisz sich um dieses Problem mühte, wird durch folgenden Umstand bestätigt. Den verschollenen Bildern ist eine Tafel einzuordnen, die sich, von Nagler[243]) namhaft gemacht, um 1835 in Weilburger Privatbesitz befand. Sie zeigte das Haupt des Täufers auf

---

[241]) G. Ring, Holländische Bildnismalerei, S. 99.

[242]) Nr. 2189 des Kataloges (1912) der Cemäldegalerie des Reichsmuseums. Phot.: Bruckmann, München.

[243]) Nagler, Künstlerlexikon, III, 1836, S. 91; derselbe: Monogrammisten, IV, 1871, S. 9. L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

der Schüssel, trug das Monogramm und dasselbe Datum 1524 der Salome im Haag. Man wird sich darunter ein kleines Gemälde zu denken haben, von dem man sich auf Grund des Haager Teilvorwurfes um so eher eine annähernde Vorstellung machen kann, als die gleichzeitigen Variationen bei Cornelisz keinen übermäßigen Veränderungen unterworfen sind.

Der Amsterdamer ist in der Salome zu einem renaissancemäßigen Fühlen durchgedrungen. In jedem anderen Gemälde war der alte Stil erkennbar. Hier sind die wesentlichen Elemente des verflossenen Jahrhunderts ausgemerzt. Darin liegt die Bedeutung des Bildes für das gesamte bisher erläuterte Schaffen des Meisters. Im Hinblick auf die Antwerpener Magdalena des Massys ist die Leistung um so anerkennenswerter, als sie ohne den direkten Einfluß der italienischen Malerei zustande gekommen ist.

Auf indirektem Wege könnte vielleicht schon im Schöpfungsjahre der Salome Jan van Scorel die Entwicklung des Cornelisz im Sinne des neuen Geistes gefördert haben. Denn in der zweiten Hälfte des Jahres 1524[244]) muß Scorel, nachdem er ein langjähriges Studium der italienischen Kunst genossen hatte, in die Heimat zurückgekehrt sein. Was lag da näher, als daß der einstige Schüler dem Lehrer voll Stolz das eigene und fremde Material unterbreitete und ihn zu unterstützen versprach? Die Behauptung soll durch die Analyse des Stuttgarter Triptychons erhärtet werden.

Das Gemälde wurde noch im Kataloge Scheiblers[245]) als verschollen aufgeführt und erst später, wie Scheibler selbst mitteilen konnte[246]), von Eisenmann bei Dr. Walcher aufgefunden. Durch Schenkung gelangte es 1910 in den Besitz des Stuttgarter Galerievereins[247]). Das Mittelbild des

---

[244]) Noch vom 26. Mai 1524 stammt ein Brief Scorels aus Rom an Adriaen van Marselaer in Antwerpen, ehemaligen Gouverneur des Hafens von Ostia. Siehe van Mander, a. a. O. (Anm. 1); Hymans, I, S. 318, Anm. 7.

[245]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

[246]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 49).

[247]) Siehe Neckar-Zeitung vom 29. 6. 1910.

Altares ist am Halssaum der Maria mit dem bekannten Signum, rechts am Madonnenmantel mit der Jahreszahl 1526 versehen. Unterhalb der linken Flügelfigur ist ETATIS 27 A DNI 1530 zu lesen. Die Verschiedenheit der Daten — vier Jahre liegen der Entstehung nach zwischen Mittelfeld und Flügeln — dürfte leicht folgendermaßen zu erklären sein. Die Stifter sahen die Darstellung der Maria mit dem Kinde in der Werkstatt des Cornelisz, sprachen den Wunsch aus, die Hausandachtstafel zu besitzen und ließen sich im Jahre 1530 auf zum Hauptbilde passenden Flügeln porträtieren.

Der schlechte Zustand des Altares beeinträchtigt den einstigen Eindruck erheblich. Der Kopf der Madonna ist rosig übermalt. Die Epidermis der Hände, des Kopftuches und Untergewandes Marias und der gesamten Umgebung des Kindes muß — das bestätigen zwei die Tafel senkrecht durchziehende Risse — erheblich ruiniert gewesen und unzweckmäßig restauriert worden sein. Sehr mitgenommen ist ferner das Gesicht des Stifters, ebenso gelitten haben die Rückseiten. Am besten ist die Figur der Stifterin auf uns gekommen, die, mit Krakelüren übersponnen, völlig intakt ist.

Trotz der Beschädigungen ist ersichtlich, daß die Farben in Übereinstimmung mit der Salome im Haag glatt aufgetragen sind. Selbst an detailliert behandelten Stellen, wie dem gefältelten Hemde der Madonna, ist bei einem Rückblick beispielsweise auf die Magdalena in Basel eine flottere Handhabung des Pinsels unverkennbar. Eine feine Abstimmung des Blaugrüns im Marienmantel auf das dunkle Violett des Untergewandes vermag sich Geltung zu verschaffen. Ein heller Ton charakterisiert das durchs geknotete Haar geschlungene Tuch. Ein ganz lichter Akzent aber fällt auf die Frauengestalt des rechten Flügels. Das Inkarnat ist fest und doch dem jugendlichen Gesichte entsprechend zart gemalt. Die einzelnen Teile: Augen, Nase, Lippen sind sorgsam und feinfühlig ausgeführt. Im Weiß der Haubenenden erfreut die Frische des Pinsels das Auge.

Die Figurenkomposition ist klarer als in den Triptychen der verflossenen Periode, weil die musizierenden Engel um die Maria und die Heiligen hinter den Stiftern fehlen. Die

Madonna überragt um Haupteslänge die Spender. Eine dem unteren Bildrande parallel laufende Überschneidung in Form einer Brüstung oder eines Teppichs ist vermieden. Die drei Halbfiguren sind, soweit die Tafel reicht, sichtbar. Kaum kann man die Haltung der Madonna in Hinsicht auf die Antwerpener Maria oder die ehemals v. Kaufmann'sche Magdalena fortschrittlich nennen. Cornelisz wollte der Hauptgestalt im Kontraste zur Starrheit der Porträte durch die Kopfneigung Biegsamkeit verleihen. Damit fällt er in den alten Stil zurück, den die Salome gänzlich verleugnete. Es handelt sich nur um eine Nüance gotischen Empfindens, doch um eine im Untergrunde deutlich fühlbare.

Qualitativ steht die Figur der Ehegattin an erster Stelle. Ja, sie ist das beste weibliche Bildnis, das der Meister überhaupt geschaffen hat. Die frauliche Anmut der Züge und der sprechende Blick erregen mehr Sympathie als die Judoca van Egmont. In der geistigen Auffassung berührt sich das Gemälde mit Scorels Porträt der Agatha van Schoonhoven.

Um so schwerblütiger wirken die knochigen Prophetenköpfe der Rückseiten. Cornelisz hat die Propheten im Holzschnitt ungefähr um dieselbe Zeit, gegen 1526[248]), mehrfach dargestellt. Sie stehen auf den Schwarzweißblättern in ähnlicher Weise vor neutralem Grunde hinter einer Brüstung, die eine Textinschrift des bezüglichen Buches trägt. Dort finden sich besonders Gesten: Auf die Steinplatte gedrückte Finger, Hände mit gebogenem, deutenden Zeigefinger, die denen der Männer Micha und Ezechiel des Altares adäquat sind. Erst mit den zahlreichen bewegten Gestalten der Holzschnittkunst zusammengenommen, gewinnen die Propheten des Stuttgarter Triptychons an Leben.

Bei geöffneten Flügeln erstrahlt die Landschaft für Cornelisz ungewöhnlich stark. Sie kann nicht als von dem Amsterdamer ausgeführt anerkannt werden. Weder im

---

[248]) Zwei der Propheten erscheinen in der Prognosticacie vanden are ons heeren. MCCCCC, ende XXVI, bei Jan Thibault in Antwerpen. (Siehe die Abbildungen bei W. Nyhoff, L'art typographique dans les Pays-Bas.) Die eine Figur: Zehelis findet sich auf einem Blatte im Rijksprentenkabinet zu Amsterdam; die andere des Büchleins ergänzt jene dort vorhandene Serie.

Hintergrunde der Salome noch in dem des Amsterdamer Hexenbildes, das in der Folge behandelt werden wird, begegnet man einer ähnlich weiträumigen Landschaft mit Tiefen- und Fernwirkung, angefüllt von antiken Ruinen. Die Bäume sind als organische Masse gesehen, in der Farbe abgestuft, als ahnte dieser Künstler die Gesetze der Luftperspektive, und somit weit entfernt von den toten, nur äußerlich distanzierten Gebilden der genannten Werke. Die kleinen Figuren sind ganz anders in die Bodenformen eingebettet als auf der Tafel „Saul und die Hexe von Endor". Schließlich erreichen die Landschaften im Haag und in Amsterdam nicht annähernd solche Flüssigkeit des Farbenauftrags.

Dagegen Scorel! Er liebt dunkle Baumsilhouetten vor hellen Himmel zu stellen. Sie dienen ihm im Mittelstücke des Obervellacher Altares, auf der Amsterdamer Magdalenentafel und auf dem Gemälde der Tötung Goliaths in Dresden[249]) als Verstärkungen des Tiefeneffektes. Es ist seine Art, die Baumsilhouette zu fransen und die Blätter kornartig mit dunklem Punkt und umlaufendem hellen Rand zu charakterisieren. Er operiert in der Landschaft des rechten Flügels der Frangipani-Tafel mit derartiger Weiträumigkeit. Er kennt die Ruinen von den Ausgrabungen in Rom her und schildert sie häufig. Zieht man ferner die Flügel eines Triptychons, Marias Ruhe auf der Flucht im Mittelfelde wiedergebend, im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht[250]), von der Hand Scorels zum Vergleich heran, dann kann kaum mehr ein Bedenken laut werden, daß Scorel die Landschaft des Stuttgarter Werkes geschaffen hat. Ferner spricht noch ein Moment zugunsten Jans. Das Monogramm befindet sich innerhalb des figürlichen Teiles, während Cornelisz sonst stets seine Tafeln und Holzschnitte außerhalb der Figuren signiert. Und endlich erzählt van Mander in seinem Malerbuche[251]) von einer Kreuzabnahme des Amsterdamers, zu der Scorel die Landschaft gemalt habe. Daraus

[249]) Nr. 844 des Kataloges (1912) der Gemäldegalerie. Phot.: Bruckmann, München.

[250]) Abbildungen bei F. Dülberg, a. a. O. (Anm. 53), Tafel XXI.

[251]) Siehe H. Floerke, a. a. O. (Anm. 1), S. 79.

folgt, daß Scorel dem alternden Meister hie und da geholfen hat. Während die van Mander'sche Kreuzabnahme unterging, ist im Stuttgarter Altare die Zusammenarbeit der beiden Künstler erhalten geblieben. Man besäße also ein Analogon zu dem Madrider Gemälde mit der Versuchung des Heiligen Antonius[252]), dessen Figuren von Quinten Massys stammen, dessen Landschaft aber Joachim Patinir schuf.

Im Zusammenhange mit dem Triptychon in Stuttgart ist noch eine Kopie[253]) nach der Madonna mit dem Kinde im Braunschweiger Museum zu nennen. Die Zeichnung trägt auf der Rückseite neben einem skizzenhaften Frauenporträt die Inschrift: v. bergh 1666, ist demnach eine Wiederholung jüngeren Datums. Wie flüchtig Mathys van den Bergh das Figürliche des Stuttgarter Mittelfeldes reproduziert hat, erhellt aus dem hinzugefügten Signum und Datum. Er schreibt rechts oben auf das Blatt das übliche Monogramm des Meisters und links oben: Anno domini 1530. Er überträgt also die Jahreszahl des Flügels auf die Hauptfigur, ohne das oben genannte Datum am Saume der Mariengewandung bemerkt zu haben.

Man würde über die Tätigkeit Jakobs im Jahre 1526 und überhaupt in seiner letzten Lebenszeit eine unvollkommene Vorstellung haben, besäße man nicht das Gemälde mit der Wiedergabe der Hexe von Endor im Reichs-
Tafel XII museum zu Amsterdam. Ein länglicher Zettel etwas links von der unteren Mitte enthält die Inschrift:

A° 1526 novēb' 29

I A·

Die beiden letzten Zahlen des Jahresdatums sind etwas verwischt. Ungünstig ist zumal die 2 erhalten. Sie ist fälschlich zu einer 0 ergänzt gewesen, so daß Riemsdijk durch Abwaschen mit Alkohol leicht die ursprüngliche Form wiederherstellen konnte. Auch ergibt eine Prüfung mit der Lupe

---

[252]) Phot.: Anderson, Rom.

[253]) Dahin sprach sich bereits vor Wiederauftauchen des Altares M. J. Friedländer, Amtl. Berichte Nov. 1918, folgendermaßen aus: „Scheint von späterer Hand nach einem Gemälde Jakobs gezeichnet zu sein." Federzeichnung, H. 0, 19, Br. 0, $15^1/_2$.

völlig sicher die Zahlen 2 und 6. Dies ist anderen Lesarten gegenüber zu betonen: Bode[254]) und Wurzbach[255]) entziffern 1506, Dülberg[256]) hält 1529 für wahrscheinlicher als 1526. Nur Scheibler[257]) nennt ohne Einschränkung das richtige Datum.

Als Thema liegt laut der Inschriften auf zwei oben angebrachten Zetteln, auf dem Haubenrande der Pythia: pitonissa Saulis und dem Deckel zum Steingrabe: Sepulchrū Samuelis ein Teil des 28. Kapitels aus dem 1. Buche Samuelis zugrunde. Fehlten die Angaben, so wäre kaum ersichtlich, daß die Befragung der Hexe von Endor durch Saul behandelt ist. Der Inhalt des Textes ist unklar, man könnte sagen, gar nicht zum Ausdruck gebracht. Begehrt auch Saul im Mittelgrunde links Einlaß, läßt ihn doch die Hauptdarstellung vermissen. Er, der den aus dem Grabe entsteigenden Samuel sehen und die Weissagungen entgegennehmen sollte, ist im Kreise der vorderen großen Figuren nicht vorhanden. Man erhält die Überzeugung, daß es dem Meister entsprechend der Zeitstimmung lediglich um die Schilderung der Frauengestalten, um eine Steigerung der Szene ins Sinnliche zu tun war, und daß er dabei den eigentlichen Vorwurf vernachlässigte.

Denn in der Gegenüberstellung der zwei Frauengruppen beruht das Schwergewicht der Komposition. Trotz des Versuches einer Überbrückung der beiderseitigen Figuren durch die vorderste Gestalt und einer Füllung der oberen Leere durch die Einschaltung des Grabes ist der Zusammenhang ein loser. Der Umriß der mittleren Figur greift nicht über zu den Imponderabilien links und Samuel erscheint zu ferngerückt, als daß er den Zusammenhalt verstärken könnte. Der Ruinenbogen aber, anstatt zu vereinigen, betont den Riß in seiner Höhe und Weite nochmals. Der Gedanke, die großen Figuren einem langgestreckten Oval einzugliedern, der dem Meister wahrscheinlich vorgeschwebt hat,

---

[254]) W. Bode, Repertorium f. Kstw., IV, 1881, S. 300.

[255]) Wurzbach, a. a. O. (Anm. 20).

[256]) F. Dülberg, Zeitschrift für bildende Kunst. N. F., X., 1898/99, S. 276, Anm.

[257]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

erhält keine Durchschlagskraft. Dafür sind die Gruppen in sich verfestigt. Ein Angleichen der Silhouetten wird erstrebt. Die Parallelität prägt sich besonders bei weiterem Zurücktreten von der Tafel in den beiden Gestalten mit aufrechtem Oberkörper rechter Hand dem Auge ein. Ihre Neigung dem Bildinneren zu wird in dem Bückmotiv der Zwischenfigur aufgenommen, so daß die entgegengesetzte Haltung der vordersten Frau der andrängenden Bewegung nur schwer Halt und Druck entgegenzusetzen vermag. Von den Bildecken her bezeichnen die Menschen die einzelnen Etappen des Raumes. Es herrscht das sich im Allerheiligenbilde dokumentierende Prinzip.

Ein im großen und ganzen dunkleres Farbensemble, als man es bei Cornelisz gewöhnt ist, trifft den Blick. Vielleicht hat der Meister das Nächtliche der biblischen Erzählung zum Ausdruck bringen wollen, ohne daß seine geringen Mittel dazu hinreichten. Aus dem Düster des Grundes, in den die kleinen Figuren grisailleartig eingetragen sind, leuchten die vorderen großen Gestalten, auch farbig die Hauptakzente. Stark changierende Töne haben die Oberhand. Rot wechselt mit Blaugrün und mit lichtem grünlichen oder weißlichen Gelb. Ein schneidendes Grün im Mantel der Alten neben der Hexe bildet eine besonders krasse Nuance. Die Farben bleiben lokal gebunden. Sie treiben nicht über die Ränder und versuchen an keiner Stelle sich in die umliegenden Töne zu verflüchtigen. Doch sind sie innerhalb ihrer Grenzen fließend aufgetragen. Nur insofern hat Bode[258]) recht, wenn er von einer „flüssigen Behandlung" spricht.

Der Menschenschlag ist proportionierter als beispielsweise im Berliner Werke. Er hat den aufgeschossenen, hageren Charakter verloren. Der nackte Frauenkörper interessiert den Meister. Cornelisz scheidet zwischen dem welken Fleisch des Alters und dem sehnigen, drallen der Jugend. Er betont die Gelenke und gibt den Gliedern je nach Wunsch energische oder volle weiche Formen. Er gelangt zu einer

---

[258]) W. Bode, a. a. O. (Anm. 254).

einerseits bei den drei Alten prononcierten Gesichtsbildung mit scharfer spitz zulaufender Nase und geöffnetem verzogenen Mund, andererseits bei den jungen Weibern zu einem ebenmäßigen, für einen Nordländer klassischen Profil und zu Köpfen in beliebter Dreiviertelansicht, die natürlicher und weniger eiförmig sind als selbst in den bisher kritisierten Tafeln der Spätzeit. Nur der Typus am Rande des linken zum Kasseler Triptychon gehörigen Flügels weist auf die hier gefundenen Normen hin. Die Menschen kommen ohne die prägnanten Gesten des Allerheiligenbildes aus. Außer dem markant emporgestreckten Arm der Hexe von Endor herrschen lässige, fast laszive Bewegungen. Leicht berührt die Hand des einen Mädchens den Kopf des Tieres, auf dem sie sitzt, umgreift die des anderen den Besenstiel. Geradezu graziös aber — wann konnte man sich je dieses Wortes bedienen? — wirken der matt über das Knie fallende rechte und der gebogene linke Arm der vordersten Gestalt. So scharf im Ellbogengelenk gebeugt auch der Arm des hinten sitzenden Mädchens sein mag, so entbehrt er doch nicht einer anmutsvollen Beweglichkeit. Die Geste mag als ein Zeichen dafür, daß Cornelisz einmal angewandte Motive nicht vergißt, mit den Armbewegungen der Figuren in Verbindung gesetzt werden, die im Hieronymusbilde des Altares in Wien auf den Simsen hockend zwiebelförmige Vasen emporhalten.

Betrachtet man die erläuterten Momente der Figurengestaltung, die hauptsächlich in der dem Auge zunächst liegenden Frau antikische Formen nicht verleugnen kann, dann vermag man sich das Neue kaum aus dem Schaffen des Meisters selber zu erklären. Ja, besäße man nicht die Inschrift, welcher Analyse bedürfte es, die Arbeit dem Werke des Amsterdamers einzuordnen! Man wird also den im Zusammenhang mit dem Stuttgarter Altar geäußerten Gedanken aufnehmen und vervollständigen müssen und ist gezwungen, anzunehmen, daß Jan van Scorel nun auf die Kunst Jakobs Einfluß gewinnt. Zwar besitzt man zum Beweise der These kein Belegmaterial, aus dem jener Schluß ohne weiteres abzuleiten wäre, aber der Geist, dem das Gewächs des Menschen unterworfen ist, findet sich in natur-

gemäß stärker entwickeltem Maße bei dem aus Italien heimgekehrten Künstler.

Zu der anläßlich der Besprechung des Kasseler Altares erfolgten kurzen Kritik der Gewandung ist wenig hinzuzufügen. Die dort angeführten Charakteristika reden eine noch deutlichere Sprache. Die Kontraste der glatten Partien zu den Falten sind stärker. Die Grate sehen noch schärfer aus, als seien sie den Tuchen aufgesetzt. Stege und umgeschlagene Säume sind fester mit dem Organismus verschmolzen. Der von der Hüfte bis zu den Zehen durchlaufende Grat im Mantel der Frau zur Linken der Hexe kennzeichnet am besten die größere Anpassungsfähigkeit an das einzelne Glied. Das alles sind Errungenschaften, nach denen man in dieser Prägnanz bei Cornelisz im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts vergeblich suchen würde.

Um dem Hexensabbat einen phantastischen Eindruck zu verleihen, fügt Jakob künstlich erdachte Wesen ein. Sie sind mühsam zusammengesetzt, es fehlt ihnen das Gewachsene. Man sollte meinen, das Verständnis für Dekoration, das die Holzschnittkunst in hervorragender Weise offenbart, würde bessere Gebilde zeitigen. Es liegt nahe, auf einen holländischen Maler zurückzublicken, der wegen seines ungeheuren Schatzes an einer zügellosen Phantasie entsprungenen Schöpfungen berühmt ist, auf Hieronymus Bosch. Dabei stellt sich heraus, daß Cornelisz in keiner Weise auch nur an dessen Erfindungsgabe heranreicht, und daß er sowohl deshalb, als auch wegen der zu geringen Anzahl der Fabeltiere dem Beschauer das Empfinden des Romantischen nicht zu suggerieren vermag.

Das stürmische Meer und die dunklen Wolken nehmen einen Raum ein, der nicht groß genug ist, der Szene im Landschaftlichen ein schauerliches Gepräge zu geben. Die Schiffe mit geblähten Segeln stimmen zu den Fahrzeugen der Neapeler Anbetung. Aber es sind ihrer nicht genügend, um das Meer wie dort als Tiefeneffekt voll zur Geltung kommen zu lassen. Dazu verbaut das hüglige, baumreiche Festland die übrige Sicht gänzlich. Eine zähe Gewohnheit des Amsterdamers, die im Hintergrunde der Salome überwunden schien, bricht sich somit noch in den letzten Lebens-

2

jahren Bahn. Und die Einteilung nach „Gründen", bereits in der mittleren Schaffensperiode, wenn nicht aufgehoben, so doch geschickt gemildert, schlägt wieder durch. Die Art und Weise, eine Bodenform merkbar von der nächsten abzusetzen, und die trockne Behandlung der Bäume sind gute Prüfsteine für die Behauptung, die Stuttgarter Landschaft sei nicht von Cornelisz ausgeführt worden. Derartige Verschiedenheiten in der Landschaftsauffassung innerhalb eines Zeitraumes von nur einem Jahre sind undenkbar.

Neben der Haager Salome ist das Amsterdamer Gemälde das wichtigste Renaissancewerk der letzten Stufe. Es hat nicht die einfachen Konturen und das Geschlichtete der Komposition aufzuweisen, das im Haag allein schon von dem Thema einer einzelnen Halbfigur gefördert wurde. Die Unruhe im Architektonischen geht auf die menschliche Gestalt über. Ein Hin und Her der Linien beirrt. Doch ohne Zweifel werden solche Bestandteile eines Übergangsstiles von dem an Italien erinnernden, geschilderten Bau des Körpers mit seinen kontrapostierenden Aktionen in den Schatten gestellt. Die Zwitterstellung, die der Meister dennoch einnimmt, bestätigt nur die überall nachzuweisende übergroße Schwierigkeit für den nordischen Menschen, das alte Auge gänzlich zu wandeln.

Ich trete jetzt aus dem Kreise der signierten Gemälde vorübergehend wieder in das Gebiet der Zuweisungen. Die Entscheidung über die jeweilige Echtheit wird um so leichter fallen, als die ausführliche Analyse von vier bezeichneten Bildern gegenwärtig ist.

So muß in der Kreuzigung des Genter Museums ein enger Anschluß an die „Hexe von Endor" konstatiert werden. Die Tafel in Gent stammt aus dem Dominikanerkloster daselbst und wird, wie Frimmel[259]) annehmen möchte, vor den protestantischen Bilderstürmern ehemals dorthin in Sicherheit gebracht worden sein. Wohl schon früher als Werk des Cornelisz bekannt, wird sie vom Museumskataloge als authentische Arbeit geführt. Die Bestimmung ist zutreffend. Tafel XI, 2.

---

[259]) Th. v. Frimmel, Blätter für Gemäldekunde, II, 1906, S. 67.

Unter der echten Krakelüre, die trotz des nicht gleichmäßig guten Erhaltungszustandes allenthalben hervortritt, sind Töne, z. B. das weißgraue Grün im Mantel der sitzenden Maria, festzustellen, die in der Nuance und Kühle wesentliche Bestandteile des Malerischen der Amsterdamer Hexentafel ausmachen. Auch hier bieten sich breite Farbflächen dem Auge dar. Die Figuren erschließen wie dort den Raum. Man vergleiche daraufhin die beiden Frauen rechts mit der Endorhexe und der neben ihr sitzenden Alten. Die scharfen Faltenstege heben sich analog dem signierten Gemälde entscheidend von glatten Tuchen ab. Für den späten Faltenstil ist die untere Gewandpartie der Maria zur Rechten ein ausgezeichneter Beleg. Die kühne Drehung der Magdalena am Fuße des Kreuzes korrespondiert als Kontrapost mit ähnlichen Wendungen auf dem Amsterdamer Bilde. Schließlich lassen sich unter den nicht signierten Arbeiten aus den Figuren der Maria und des Johannes in der originalen Amsterdamer Kreuzigung Stützpunkte für die verwandten Genter Gestalten gewinnen[260]).

Und doch: Welch großer Unterschied zum Kalvarienberg im Reichsmuseum! Konnte das Hauptmoment in Amsterdam nicht durchdringen, so ist es in Gent eindeutig herausgehoben: Christus am Kreuz, jetzt schräg ins Bild gestellt, ihm zu Füßen Magdalena. Der Figurenballast von ehedem ist fortgestrichen. Nur zwei zur Seite gerückte Frauengruppen halten sich das Gegengewicht. Aber die Klarheit kommt dem Meister insofern teuer zu stehen, als er nicht in der Lage ist, die Gestalten zu einer Einheit zusammenzuschweißen. Selbst die weit ausladende Silhouette der Magdalena, ein im Hinblick auf den Typus der mittleren Periode neues Motiv, vermag das Eigenleben, das jede der drei Gruppen führt, nicht aufzuheben. Der Eindruck einer zerhackten Komposition ist ausschlaggebend.

In der Gesamtheit betrachtet ist die Malerei beinahe warm zu nennen. Die kühlen Farben im Figürlichen werden durch die tiefen Töne der Landschaft ausgeglichen. Ein

---

[260]) Siehe auch W. Cohen, a. a. O. (Anm. 17).

wohltuender Glanz, den keines der signierten Werke besitzt, geht von dem Gemälde aus.

Wie weit Cornelisz dennoch von der geschmeidigen Farbenbehandlung Engelbrechtsens entfernt ist, ergibt ein Blick auf die im gleichen Raume des Genter Museums hängende Beweinung des Leideners. Bei unserem Künstler und seinem Zeitgenossen kontrastiert das Rot des wallenden Johannesmantels mit dem Dunkelgrün des Madonnengewandes. Das Rot des Amsterdamers wird als dermaßen starker Wert empfunden, daß man meint, Johannes stünde vor der Mutter Gottes, und daß man sich erst mit Hilfe des Intellektes von dem Gegenteile überzeugen muß. Hingegen ist das Rot Engelbrechtsens weiniger, sein Grün heller. Und während auf der Tafel des Jakob Cornelisz rechts ein herbes Kobaltgrün die Augen auf sich zieht, das mit dem Dunkelgrün der Madonnengewandung gar nicht zusammenklingt, fließt beim Leidener Meister das hellere Grün des Marienmantels im Graugrün des Mantels der händeringenden Frau und im zarten Grün mit einem Einschlag ins Weißgraue auf dem Magdalenenkleide weiter. Die Fähigkeit Engelbrechtsens, in feiner Weise die Töne aufeinander abzustimmen, geht dem Amsterdamer ab.

Bliebe die Frage der Datierung des Kreuzigungsbildes zu erörtern. Durch die zahlreichen Elemente, die die stilistische Konsonanz mit dem Amsterdamer Werke „Saul und die Hexe von Endor“ bezeugen, sind mir zeitlich enge Grenzen gesetzt. Berücksichtigt man ferner die für eine späte Entstehung sprechende, lokal noch fließender als im Hexenbilde gewordene Farbe, dann dürfte man in der Annahme, die Tafel sei etwas nach 1526 gemalt worden, nicht fehlgehen.

Sie hat ihre Wirkung auf die Werkstatt des Meisters nicht verfehlt. Die linke Gruppe, bestehend aus zwei Frauen und Johannes, ist auf das Gemälde der Kreuzigung in der Augustiner Pfarrei zu Amsterdam übergegangen, das durch die plump gemalten Gesichter mit den punktartigen Augen und die schwerfällige Gewandbehandlung charakteristisch ist. Es gehört stilistisch zu jener Sondergruppe der Varianten in Köln und Utrecht, die in Ver-

bindung mit dem eigenhändigen Kalvarienberg der Mittelstufe besprochen wurden. Der Hinweis des Kataloges der Utrechter Ausstellung, der die Tafel mit Recht der Schule des Cornelisz zuweist, auf den Meister der Luciamarter wäre vor den Werkstattarbeiten aus dem Kreise um die authentische Amsterdamer Kreuzigung in gleicher Weise berechtigt. Nur hat man sich darüber klar zu sein, daß der Einfluß des Anonymus kein direkter gewesen, sondern durch das Amsterdamer Original oder verwandte selbständige Gemälde, respektive hier durch das Werk in Gent vermittelt worden ist.

Noch einmal hat der Meister dasselbe Thema wiederholt. Diese Kreuzigung in der Privatsammlung des Vicomte Ruffo de Bonneval zu Brüssel ist anläßlich der Brügger Leihausstellung von Friedländer als erstem richtig Jakob Cornelisz zugewiesen worden. Friedländer machte bei der Gelegenheit auch auf die Bedeutungslosigkeit der Initialen $\overline{\text{AA}}$ aufmerksam. Sie sind sicher später hinzugefügt und haben mit dem Monogramm des Amsterdamers, von dessen Hand ein solches Signum unbekannt ist, nichts gemein.

Rein kompositionell steht die Tafel durch Einbeziehen der Schächer in den Vorwurf dem mit der Handmarke ver-
Tafel VII, 2. sehenen Stuttgarter Holzschnitt am nächsten. Bei einem Vergleiche ist die Ähnlichkeit in der Gruppierung von Wichtigkeit: Christus an glatt gehobeltem Stamm, frontal gesehen, mit nach links geneigtem Haupte; die Schächer unterhalb des Querbalkens, also als untergeordnet empfunden, an rohen, knorrigen Stämmen. Der Leib des einen Schächers krampft sich auf Holzschnitt und Gemälde in letzten Zuckungen zusammen; die Beine sind starr vom Körper weggestreckt. Die abgebogene Magdalenengestalt, auf dem Blatt mit steifem langen Haubentuch, auf der Tafel mit abstehenden Haaren, ist beiden Arbeiten gemeinsam.

Die Holzschnitt und Tafel eigentümlichen Übereinstimmungen verleugnen ihre offensichtliche Abstammung von
Tafel VII, 1. der Wiener Kreuzabnahme des Luciameisters nicht. Wenn also selbst am Ende der Schaffenszeit des Cornelisz Anklänge an den Haarlemer Lehrmeister Durchschlagskraft erhalten, so brauchte es erst recht nicht wunderzunehmen,

wenn gerade die mittlere Periode besonders starke Reminiszenzen an Haarlem aufzuweisen hatte.

Die großen Figuren der Klagenden zu beiden Seiten des Kreuzes sind bis auf zwei zusammengeschmolzen: Maria und Johannes stehen isoliert einander gegenüber. Vielleicht weil Cornelisz den Ausdruck seelischen Schmerzes auf wenige Menschen zu konzentrieren hatte, ist er hier überzeugender als in den bisherigen Darstellungen der Kreuzigung. Während die Mutter den Kopf senkt und in sich zusammenschrumpft, wendet Johannes, straff aufgerichtet, das klagende Gesicht zum Heiland empor. Die scharfe Kopfwendung des Jüngers ist bezeichnend. Doch vermag ich Dülberg[261]) nicht beizupflichten und in jenem Momente eine Beeinflussung durch den Kreuzigungsaltar Engelbrechtsens zu verspüren. Am wenigsten Interesse hat der Meister der Figur des knieenden Stifters, eines Mönches mit einem Rosenkranz in den Händen, entgegengebracht. Er ist nicht mit in die Komposition einbezogen und ist in Körper und Gesicht schwach durchgebildet. Jedenfalls ist im oeuvre des Amsterdamers kein kraftloseres Porträtstück vorhanden.

Wenn auch das oben rund zugeschnittene Gemälde nicht gleichmäßig günstig erhalten auf uns gekommen ist, so sind doch die in den Hauptkontrasten von Dunkelgrün und Hellrot im Madonnen- und Johannesmantel schimmernden Farben und die Details in der Landschaft, wie z. B. das zarte Weiß der Wölkchen, untrügliche Zeichen eines Originales. Die breiten Farben und einzelnen Nuancen stimmen mit denen der Genter Kreuzigung überein, so daß die Tafel ebenfalls bald nach 1526 entstanden sein mag. Sie hat unter sämtlichen Bildern der Spätzeit mit dem Werke in Gent zusammen die intensivste Leuchtkraft. Zumal sind die hinteren Töne stark vertrieben und erwecken einen fast malerischen Eindruck.

Nur wenn man sich den farbigen Vortrag des Amsterdamer Hexenbildes und den gesteigerten der beiden letzten Arbeiten genau dem Gedächtnis einprägt, stutzt man vor dem Gemälde mit den Versuchungsszenen Christi

---

[261]) Dülberg, Zeitschr. f. b. Kst., N. F., XV, 1904, S. 188.

im Suermondt-Museum zu Aachen nicht. Mag auch Cohen[262]) die von Schweitzer[263]) auf Grund der Bestimmung Friedländers erfolgte Zuschreibung der Tafel, scheinbar eines Altarflügels, als zu Unrecht geschehen hinstellen, so muß Verfasser doch einen anderen Standpunkt einnehmen, da das Werk nicht nur altholländische Züge, sondern im allgemeinen und einzelnen die Handschrift des Amsterdamers trägt.

Die vertriebenen Farben in ihren gläsernen Tönen, dem reichhaltigen Schillern und den lichten Flächen deuten auf die Palette der drei zuvor analysierten Bilder. Drum klingt noch durch allen Schimmer, gleichsam als Erinnerung, der zarte Strich der ersten Periode. Die Öffnungen der Kuppelbauten im Grunde sind mit einem ähnlich haarfeinen Pinsel gemalt wie auf dem frühen Gemälde in Kassel.

Der idealisierte Gesichtstypus Christi ist im Kasseler Allerheiligenaltar als Maßstab vorhanden. Das vom Haar gerahmte Oval des Herrn in der hinteren Szene ist bei Überprüfung des Gesamtwerkes überaus häufig zu finden. Profilköpfe, verwandt denen der vorderen Engel, sind in der New-Yorker und Baseler Anbetung gegeben.

Die aufgewirbelten Engelsgewänder mit dem gedrückten Gefältel führt wieder das signierte Gemälde in Kassel. Solch durchlaufender, der Bewegung angepaßter Steg, gleich dem großen bogenförmigen Faltengrat im Christusgewande, kennzeichnete die Draperien der Amsterdamer Hexentafel. Die Öse am Halssaum ist vom Ärmelrocke Jesu in Kassel und vom Untergewande des einen Begleiters der Könige in Utrecht her bekannt.

Nicht genug der Übereinstimmungen mit gesicherten Gemälden können Zusammenhänge mit der Schwarz-Weiß-Kunst nachgewiesen werden. Um 1521 hat Cornelisz in der kleinen Holzschnittpassion den Vorwurf der Versuchungsszene des Mittelgrundes gezeichnet[264]). Das monogrammierte Blatt erscheint im Gegensinne. Sonst steht die

[262]) W. Cohen, Zeitschr. f. b. Kst. N. F., XXV, 1914, S. 32.

[263]) H. Schweitzer, Aachener Kunstblätter, Heft IV—VI, 1911, S. 83.

[264]) E. W. Moes, a. a. O. (Anm. 92), Nr. 22.

gleiche Komposition mit der gleichen Geste Christi und demselben in einen Kapuzenmantel gehüllten, dreifach gehörnten Teufel vor einem. Auch auf dem Holzschnitt ragt in der Mitte hinter der Gruppe ein Zentralbau.

Eine seltene Farbenfreudigkeit lagert über dem Ganzen. Das Changieren der Töne ist in den Engelsfiguren zu intensivster Wirkung gebracht. Ein Blauviolett wetteifert mit hellem Gelb. Ein Rot wechselt ab mit gelblichem Weiß. Es ist als habe der Meister auch farbig zum Ausdruck bringen wollen, daß Christus, aus dem Dunkel kommend, Lichtgestalten entgegenschreitet. Mittels der Stilkritik kann man die Tatsache eines alle Spätwerke übertreffenden Gleißens der Töne nicht anders erklären, als indem man, fußend auf den betrachteten Gemälden der dritten Periode, hier einen Gipfelpunkt annimmt, zu dem Cornelisz wohl nur in seinen letzten Lebensjahren um 1530 gekommen sein kann.

Zweifelsohne überrascht die Komposition der Landschaft. Eine hohe Bergkulisse schiebt sich von rechts in das Bild hinein, während links ein Ausschnitt das Auge in eine an Bauten reiche Ferne führt. In dem letzten Blatte der Apokalypse wendet Dürer eine ähnliche Szenerie an, von der man vermutet hat, sie ginge auf ein italienisches Muster zurück[265]). Möglich also, daß auch bei Cornelisz Erinnerungen an von Scorel aus Italien heimgebrachtes Material mitsprechen. Der Berg ist nicht einheitlich gesehen, sondern Stück um Stück aufgeschichtet wiedergegeben. Es fehlt ihm also nicht nur wegen der oberen Durchbrechungen, die übrigens bei Darstellung bergigen Geländes recht häufig von Cornelisz zur Anwendung gebracht werden, das Massive. Die ganze Landschaft wird, sicher unter dem Einfluß Scorels, noch vertriebener behandelt als in den beiden Kreuzigungen. Ja die Zwergbäume am Hang sind mit flottem Pinsel ganz dünn hingewischt.

Um so merkwürdiger berührt einen das zähe Kolorit des Bildnisses im Reichsmuseum zu Amsterdam aus dem Todesjahre des Künstlers. Auf einem Zettel, der Tafel I.

---

[265]) Siehe O. Hagen, Zeitschr. f. b. Kst. N. F., XXVIII, 1917, S. 262.

an einen Holzklotz geheftet ist, liest man in großen Lettern das Monogramm und das Datum 1533. Ungemein hart und stählern ist die Farbe. Sie nimmt im Graugrün der Mütze, im Rotbraun des Gesichtes und in den Tönen der Gewandung einen fettigen Charakter an, nicht unähnlich dem der Teylingen-Bildnisse.

Der Rückschlag auf den Farbensinn der mittleren Periode wird desto eher als eine Alterserscheinung zu deuten sein, als das Porträt an sich der Qualität ermangelt. Es ist schwächer als die Stücke der vergangenen Stufe. Der Kopf des Augustijn van Teylingen bliebe auch ohne die Hand mit der Papierrolle — der Amsterdamer Mann ist nach Art einer Büste dargestellt — voll regen Ausdrucks. Hier aber fehlt das Leben. Die Züge sind outriert gezeichnet, die Gesichtshälften nicht zugeordnet, die Augen gequält in die Winkel geschoben und die Nase erscheint nach dem Bildinnern zu abgebogen. Dazu vermißt man die Spur eines Versuches, irgendwie den Raum, in dem die Figur stehen sollte, sichtbar zu machen.

Die Art der Wiedergabe ist durchaus die eines Selbstporträts. Ohne daß der schielende Blick ein ausschlaggebendes Argument zu sein braucht, spricht er doch für jene Annahme, die auch von Moes[266]) vertreten wird. Das Braunschweiger Selbstbildnis des Lukas van Leiden[267]) ist von verwandter Auffassung. Außerdem kann der Dargestellte sehr wohl ein Sechziger sein, demnach in einem Alter stehen, das nach meinen anfänglichen Berechnungen dem des Cornelisz im Jahre 1533 entsprechen würde. Schließlich passen die Gesichtszüge zu denen des Männerkopfes auf der Wiener Gregorsmesse, in dem ich ebenfalls ein Selbstbildnis erkennen zu müssen glaubte. Vielleicht, weil der Meister sich selbst malte, er also technische Widerstände zu überwinden hatte, wirkt die Tafel im Reichsmuseum so schwerfällig. Wie dem auch sein mag, die Arbeit ist der müde Ausklang eines schaffensreichen Lebens.

---

[266]) E. W. Moes, a. a. O. (Anm. 233), I, 1897, Nr. 1721.

[267]) Nr. 160 der Gemäldegalerie. Phot.: Bruckmann, München.

V. Schluß.

Damit liegt das vollständige authentische Malerwerk des Jakob Cornelisz von Amsterdam vor uns. Mag mit der Zeit noch dieses oder jenes Gemälde seiner Hand auftauchen, es wird dem ausführlich geschilderten Entwicklungsgange leicht einzuordnen sein und das Gesamtbild, das ich entworfen habe, nicht ändern.

Ich hielt es zur Ausgestaltung dieses Bildes für überflüssig, ebenfalls am Ende der späten Periode ihre wesentlichen Stilcharakteristika zusammenzufassen. Denn ich meine, in Anbetracht der Kürze des letzten Abschnittes werden die neuen, jedesmal besonders betonten Bestandteile dem Gedächtnis gegenwärtig geblieben sein. Nur auf einen wichtigen Punkt möchte ich jetzt, wo die drei Perioden des Meisters klar zu überschauen sind, nochmals zurückkommen: Nämlich auf die Frage, ob die Differenzen zwischen den einzelnen Stufen kleine oder große sind, kurz, ob die Entwicklung stark oder schwach zu nennen ist. Spricht sich doch Scheibler[268]) dahin aus, „die Unterschiede" seien „nicht sehr bedeutende, weder in den Formen noch im Ausdruck". Aus meinen Ausführungen geht zur Genüge hervor, daß ich anderer Meinung bin, ja, sein muß, und daß ich die Scheibler'sche These als falsch ansehe. Scheibler selber empfindet das Fragwürdige seiner Behauptung. Denn kaum hat er sich in obiger Weise ausgesprochen, so ist er der Ansicht, man könne zur Feststellung der Identität des Kasseler Früh- und Spätbildes nur durch „Vermittlung der mittleren Zeit" gelangen. Er widerspricht sich also selber. Dabei nennt er nicht einmal die krassesten Fälle. Wie, wenn ich nun die Utrechter Anbetung mit der Amsterdamer Hexen-

[268]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

tafel oder die Straßburger Madonna mit der Salome im Haag konfrontiere? Ist da die Brücke nicht noch viel schwerer zu schlagen? Aber selbst von Stufe zu Stufe sind die Veränderungen eminent. Man denke nur einerseits an die Utrechter und Neuwieder Anbetung, andererseits an die Amsterdamer und Genter Kreuzigung. Natürlich sind die Wandlungen bei Mabuse und Orley, die Scheibler ins Treffen führt, stärker. Für die Kunst des Cornelisz aber, die ohne den direkten Einfluß der italienischen Malerei auskam, bedeuten die jeweiligen Phasen nicht minder tiefgreifende Ummodelungen als bei den Romanisten.

Denn schließlich kam auch der Amsterdamer zu einer Art Renaissance, von der in der ersten Zeit nichts zu spüren ist. Das zweite Jahrzehnt seiner Tätigkeit gibt den Auftakt, das dritte führt die angeschlagenen Probleme weiter, ohne die Erfüllung zu bringen. Aber deshalb ist es prinzipiell noch nicht richtig, mit Cohen[269]) zu sagen, der Meister sei von dem Wesen der Renaissance unberührt geblieben. Aus der Salome im Haag beispielsweise tritt uns der Geist des neuen Jahrhunderts besonders anschaulich entgegen. Nur waltet er nicht im allgemeinen ob. Endgültig kann sich Cornelisz jener Stilströmung nicht entwinden, die man als Spätgotik bezeichnet und die barocker Elemente nicht enträt.

Dabei darf nicht vergessen werden, daß seine Geburt über das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts zurückreicht, daß er also selbstverständlich immer wieder von den Errungenschaften einer versunkenen Zeit zehren mußte. Ein Menschenalter später wie Lukas van Leiden geboren, wäre er andere Wege gegangen, hätte schon in den frühen Gemälden der modernen Richtung Rechnung tragen können und es nicht nötig gehabt, in jahrzehntelanger Mühe einen Stil heranzubilden, der trotz der Förderung durch einen Begabteren dennoch ein doppeltes Gesicht zeigt.

---

[269]) W. Cohen, a. a. O. (Anm. 17).

VI. Schularbeiten und verschollene Gemälde.

Es bleibt mir noch übrig, diejenigen Arbeiten zu verzeichnen, die nicht bereits im Zusammenhange mit den echten Tafeln kritisiert wurden, die also keine bekannten Originalgemälde kopieren oder variieren, demnach Verlorengegangenes bis zu einem gewissen Grade lebendig werden lassen.

Da steht an erster Stelle die Beweinung im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Das Bild wurde schon von Scheibler[270]) als Schulkopie bezeichnet. Diese Bestimmung ist treffender als die des Kataloges der Utrechter Ausstellung, der von „Richtung des Jakob Cornelisz" spricht. Ganz unglücklich aber ist die von Dülberg[271]) vorgenommene Zuweisung der Tafel an Cornelisz selber.

Wohl steht sie in Farbe, Komposition, Form und Ausdruck im engsten Zusammenhange mit dem Schaffen des Meisters, doch läßt sie die sorgfältige Ausführung und die charakteristische Pinselführung seiner Hand in jeder Weise vermissen. Der originelle Faltenstil ist mechanisiert und die Gestaltung der Gesichter mit den verzerrten Augen übertreibt gewisse bei Cornelisz zwar vorhandene, aber nie dermaßen stark ausgeprägte Momente. Gerade anläßlich ähnlicher Typen sah ich mich vor der Baseler Anbetung und der Wörlitzer Abschiedsszene gezwungen, ihre Malerei teilweise auf das Konto eines Schülers zu setzen. Ich bemerkte bereits dort, daß sich der Stil desselben Schülers

---

[270]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).
[271]) F. Dülberg, a. a. O. (Anm. 53), S. 11.

in der Utrechter Beweinung klarer offenbare. Denn sie ist von ihm ohne Zutun des Lehrers nach einer verlorengegangenen Arbeit aus der mittleren Periode kopiert worden.

Interessant ist das Stück in kompositioneller Hinsicht. Die diagonal aneinandergereihten Figuren lassen auch für das Original den Schluß auf eine Anlehnung an den Kompositionstypus Geertgens in der Wiener Beweinung zu. Dadurch erhielte also mein bei Besprechung der Neapeler Komposition erfolgter Hinweis auf die Wiener Tafel des Haarlemers neue Nahrung. Jedenfalls ist guter Grund vorhanden, bei Betrachtung der Gruppierung der Utrechter Leidtragenden an Geertgen zu denken. Jedoch, wie Dülberg es tut, auf Rembrandt zu deuten, dazu gehört mehr als eine starke Phantasie.

Fälschlich hat Binder[272]) in der völlig der Schule Engelbrechtsens angehörigen Beweinung der Münchener Alten Pinakothek[273]) die von van Mander genannte, einst zu Alkmaar bei der Witwe van Sonneveldt befindliche Kreuzabnahme des Jakob Cornelisz gesucht. Hier in der Utrechter Beweinung oder noch wahrscheinlicher in der verwandten Rahmenszene der Utrechter Kreuzigung ist die Erinnerung, wenn auch vielleicht nicht gerade an das van Mander'sche, so doch an ein sehr verwandtes verschollenes Werk zu finden. Van Manders Beschreibung paßt gut: „Eine Kreuzabnahme mit den Marien und anderen Umstehenden, die den liegenden Christusleichnam beweinen." Nur weist die Landschaft der Utrechter Beweinung nicht auf Scorel, der sie nach van Mander ausgeführt haben soll.

Als demnächst wichtigstes Schulbild ist die Tafel mit der Darstellung des Todes der heiligen Anna in der Wiener Liechtenstein-Galerie zu erwähnen. Scheiblers[274]) Angabe „Schulkopie" ist vollauf gerechtfertigt. Wie aus der Beweinung in Utrecht spricht auch hier aus der Gesamt- und Einzelauffassung der Geist des Cornelisz. Aber die Farben sind zu ausgeglichen, gleichsam verwässert,

---

[272]) J. M. Binder, a. a. O. (Anm. 10), S. 33.
[273]) Nr. 1468 des Kataloges (1911). Phot.: Bruckmann, München
[274]) L. Scheibler, a. a. O. Anm. 6).

die Details zu roh — siehe die Behandlung der Hände —, als daß Cornelisz selber der Autor sein könnte. Stilistisch rührt die Tafel scheinbar von demselben Kopisten her, der die an gleichem Orte hängende, im Zusammenhange mit dem Amsterdamer Kalvarienberg besprochene Kreuzigung malte. Das Original dürfte der mittleren Stufe des Meisters angehört haben. Denn die Figur des Herrn ist eine in Form und Handbewegung der Christusgestalt einer eigenhändigen Zeichnung völlig gleichwertige Erscheinung. Dieses Blatt der Pariser Nationalbibliothek mit der Auferweckung des Jünglings zu Nain stammt ganz sicher aus der Mitte des Schaffens. Die Zeichnung blieb, obwohl sie durch einen Vermerk mit Tinte auf War Va Ossanen, also richtig auf den Monogrammisten der Holzschnitte, bestimmt ist, bis vor kurzem der Literatur unbekannt[275]).

Der Schule des Künstlers ist weiter das Pastor Wreesmann in Rotterdam gehörige Gemälde der Anna selbdritt zuzuweisen, das der Katalog der Ausstellung in Utrecht auf „Nordniederländischer Meister, Richtung Jakob Cornelisz" bestimmt. Es schließt sich im Malerischen, in den Gesichtstypen, der Gewandung und Landschaft eng den echten Arbeiten der zweiten Periode an. Nur verfügt der Schüler über eine unsauberere Palette und über eine allgemein flüchtigere Behandlung, die das Detail vermeidet. Daß auch dieser Arbeit ein entschwundenes Original des Cornelisz zugrunde liegt, dürfte die Übereinstimmung in der allgemeinen Anlage mit der „Anna selbdritt" auf der Rückseite des Berliner Marienaltares bezeugen.

Weiter vom Stile des Amsterdamers entfernt sich die Beweinung der Pfarrei des Beghinenhofes in Amsterdam. Der Katalog der Utrechter Ausstellung sucht eine klare Entscheidung zu umgehen, indem er die Tafel als „Jakob Cornelisz zugeschrieben" registriert. Dabei liegt der Fall einfach. Von Eigenhändigkeit kann wegen der rohen, geradezu minderwertigen, schmutzigen Malerei, der grobschlächtigen Behandlung des Körpers, der Gesichter,

---

[275]) Siehe K. Steinbart, a. a. O. (Anm. 24.)

der Hände und wegen der manieristischen Wiedergabe der Stoffe gar keine Rede sein. Deshalb glaube ich trotz mancher Ähnlichkeiten in Form und Ausdruck mit Cornelisz'scher Art nicht an eine Kopie nach einem authentischen Werke, sondern bin der Meinung, daß ein Schüler aus allerhand Reminiszenzen an den Meister ein schwächliches Gebilde kompiliert hat.

Ferner wären die Bilder anzugeben, die getreue Kopien nach Holzschnitten des Cornelisz sind. Die Literatur nennt keine solcher Kopien, obgleich es ihrer wahrscheinlich mehr gibt, als die zwei, die ich hiermit einführe. Das Triptychon des Aachener Suermondt-Museums, im Mittelfelde die Kreuzigung, auf den Flügeln die Beweinung und Auferstehung reproduzierend, versehen mit dem Datum 1517 (Jahreszahl der einen Umrahmung zu den Blättern der großen Passion) auf der Banderole der Predella, schreibt in geistloser Weise die runde Holzschnittpassion aus[276]). Und die Tafel mit der Kreuzannagelung und Kleiderberaubung im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht kombiniert die gleichen Vorwürfe der kleinen Passion[277]).

Bleiben die verschollenen, von van Mander verzeichneten Gemälde. Die Beschneidung Christi von 1517, die van Mander als Höhepunkt der Cornelisz'schen Kunst rühmend hervorhebt, wird man sich kompositionell verwandt demselben Thema der kleinen Holzschnittpassion[278]) denken dürfen. Von der Beweinung bei der Witwe van Sonneveldt in Alkmaar sprach ich bereits. Zu den übrigen Tafeln wird schwerlich jemals eine Brücke führen. Es sind das: Die einst in der alten Kirche zu Amsterdam hängende, im Bildersturm untergegangene Kreuzabnahme (wahrscheinlich eine Beweinung, wie Scheibler[279]) will, weil die knieende Magdalena genannt wird), von der van Mander Überbleibsel bei Cornelisz Suyker im „Siebenstern" sah; die Kreuz-

---

[276]) P. 11 u. 12.
[277]) E. W. Moes, a. a. O. (Anm. 92), Nr. 60 u. 61.
[278]) E. W. Moes, a. a. O. (Anm. 92), Nr. 16.
[279]) L. Scheibler, a. a. O. (Anm. 6).

aufrichtung in Amsterdam unweit des Dam, von der ebenfalls schon zu van Manders Zeiten nur noch einige Stücke vorhanden waren, und in der alten Amsterdamer Kirche die größtenteils während der Bilderstürme zugrunde gegangenen sieben Werke der Barmherzigkeit, die man sich in der Wahl der Themen ähnlich den aus der Groote Kerk zu Alkmaar stammenden Barmherzigkeitstafeln von 1504[280]) vorstellen muß.

[280]) Nr. 56 des Kataloges (1913) der Utrechter Ausstellung. Phot.: Kemink en Zoon's, Boekhandel, Utrecht.

VII. Kataloge.

1. Eigenhändige Gemälde.

Aachen, Suermondt-Museum.

Ruhe auf der Flucht (vgl. S. 29 ff. u. Taf. IV, 2).

Eichenholz, rund zugeschnitten. Dm. 0,39. — Ehemals Sammlung Dr. Weber-van Houten. Nr. 14 der Utrechter Ausstellung von 1913. Vgl. dieselbe verschollene Darstellung, ehemals Sammlung v. Kaufmann, Berlin.

Phot.: Kemink en Zoon's, Boekhandel, Utrecht.

Aachen, Suermondt-Museeum.

Szenen der Versuchung Christi (vgl. S. 141 ff.).

Kiefernholz. H. 1,63, Br. 0,90. — Linker Flügel eines Altares. Erworben 1910 von H. Helbing, München. Nr. 13 der Utrechter Ausstellung von 1913.

Abb.: H. Schweitzer, a. a. O. (Anm. 263).

Phot.: Kemink en Zoon's, Boekhandel, Utrecht.

Ahrensburg bei Rintelen i. Westfalen, Fürstl. Bückeburg'sche Sammlung.

Anna selbdritt (vgl. S. 24 ff. u. Taf. III, 1).

Holz, H. 0,99, Br. 0,82.

Phot.: Klimmer, Bückeburg.

Amsterdam, Reichsmuseum.

Nr. 723. Kreuzigung (vgl. S. 78 ff. u. Taf. VIII, 2).

Eichenholz, H. 1,04, Br. 0,88, Fig. H. 0,36.

Abb.: Geffroy, La Hollande, S. 5.

Phot.: Bruckmann.

Amsterdam, Reichsmuseum.

Nr. 722. Saul bei der Hexe von Endor (vgl. S. 132 ff. u. Taf. XII). Links oben Zettel mit Textstellen aus 1. Samuelis, Kap. 28. Bez.:

A⁰ 1526 novēb' 29

I **A.**

Eichenholz, H. 0,87½, Br. 1,25. — Versteigerung zu Valenciennes 1879, Sammlung Beauvois.

Phot.: Bruckmann.

Amsterdam, Reichsmuseum.

Nr. 721. Selbstbildnis? (vgl. S. 143 f. u. Taf. I). Bez.:

I **A**

1533.

Eichenholz, H. 0,38, Br. 0,30. — Erworben in London 1887.

Phot.: Bruckmannn.

Antwerpen, Königliches Museum.

Nr. 559. Brustbild eines Gelehrten (vgl. S. 114ff.).

Holz, H. 0,35, Br. 0,25. — Auf dem Rahmen: A° DNI 1514 ä etatis 75. Auf der Rückseite eingebrannt 1527 u. mit Tinte Philip Melanchton. Kabinett Brentano, Amsterdam. Aus dem Erbe des Baron v. Ertborn.

Laut Katalog von 1848 soll das linke Wappen der Familie Borre-van-Amerongen, das rechte der Familie van Neck angehören.

Phot.: G. Hermanns, Antwerpen.

Antwerpen, Königliches Museum.

Nr. 523—525. Flügelaltar. Mittelbild: Maria mit dem Kinde. Linker Flügel: Der Stifter mit dem hl. Sebastian, datiert ADI 15 IVNJI etatis 32 A° 1515. Rückseite: Adam. Rechter Flügel: Die Stifterin mit der hl. Magdalena, datiert ADI 8 DECEMBER etatis 24 A° 1515. Rückseite: Eva (vgl. S. 89ff.).

Eichenholz, Mittelbild H. 1,07, Br. 0,72; Flügel je H. 1,07, Br. 0,29. — Aus dem Erbe des Baron v. Ertborn.

Vor L. Scheibler von Waagen, Handbuch der Malerschulen, I, 1862, S. 287 als westfälisch bestimmt.

Abb.: M. G. v. Kalcken et M. J. Six, a. a. O. (Anm. 14).

Phot.: G. Hermanns, Antwerpen.

Antwerpen, Sammlung Mayer van den Bergh.

Nr. 103. Schmerzensmann (vgl. S. 39ff. u. Taf. IV, 1).

Holz, oben rund, H. 0,24, Br. 0,16.

Phot.: Mayer van den Bergh.

Basel, Sammlung Bachofen-Burckhardt.

Nr. 71. Anbetung des Kindes. Auf der Rückseite: Die hl. Laurentius und Katharina. Ehemals Altarflügel (vgl. S. 75ff.).

Holz, H. 1,28, Br. 0,96. — Nr. 63 des Auktionskataloges der Sammlung Dr. C. Wurster, Straßburg i. E., versteigert bei J. M. Heberle 15./17. VI. 1896.

Abb.: Auktionskatalog; Katalog der Sammlung Bachofen-Burckhardt (1907).

Phot. Aug. Höflinger, Basel.

Basel, Sammlung Shillingworth.

Heilige Magdalena in Halbfigur. Datiert:
ANNO DNÎ 1519
(vgl. S. 111ff.)

Eichenholz, H. 0,57, Br. 0,40. — Ehemals Sammlung Frh. von Brenken, Wewer. Dann Sammlung v. Kaufmann, Berlin. Nr. 198 der Düsseldorfer Ausstellung von 1904. Nr. 161 das Utrechter Ausstellung von 1913. Nr. 113 des Auktionskataloges der Sammlung v Kaufmann, a. a. O. (Anm. 132). Nr. 25 des Auktionskataloges der Sammlung Shillingworth, Fischer-Muller-Pro Arte, Lucern, 5. 9. 22.

Abb.: Auktionskatalog der Sammlung v. Kaufmann u. Shillingworth.

Phot.: Kemink en Zoon's, Boekhandel, Utrecht.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Nr. 607. Flügelaltar. Mittelbild: Maria mit dem Kinde. Linker Flügel: Der Stifter mit dem hl. Augustinus. Rückseite: die hl. Anna selbdritt. Rechter Flügel: Die Stifterin mit der hl. Barbara. Rückseite: Die hl. Elisabeth von Thüringen (vgl. S. 99 ff.).

Eichenholz, Mittelbild H. 0,42, Br. 0,32. Flügel je H. 0,50, Br. 0,17. — Sammlung Solly, 1821.

Vor L. Scheibler bei Kugler, Geschichte der Malerei, 3. Aufl., II, S. 570 als Meister des Neapeler Bildes bezeichnet. Waagen, Handbuch der Malerschulen, I, S. 287: Ein Westfale.

Phot.: Hanfstaengl.

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Votivbild. Stiftergruppe (vgl. S. 48 ff.).

Holz, H. 0,88, Br. 1,29. — Einstmals im S. Agnetenkloster zu Amsterdam, von wo die Tafel aus dem am 26. V. 1578 losbrechenden Bildersturm als Bruchstück gerettet zu sein scheint. Später im Besitze von Nicolaas Witsen, Bürgermeister zu Amsterdam. 11 Jahre nach seinem Tode als Nr. 1 seiner Sammlung an Jacobus Marcus verkauft, bei dem Lelong 1729 das Bild sah. Aus England an das Kaiser-Friedrich-Museum.

Stich: Lelong, a. a. O. (Anm. 93).

Abb.: J. M. De Bont, a. a. O. (Anm. 100).

Phot. vor der Säuberung: Hanfstaengl.

Berlin, Sammlung Sommergut.

Anbetung der Könige. Datiert 1520 (vgl. S. 110).

Holz, H. 0,38, Br. 0,54. Oben rund. — Ehemals Sammlung v. Kaufmann Nr. 34. Nr 114 des Auktionskataloges der Sammlung v. Kaufmann, a. a. O. (Anm. 132). Vgl. das Mittelbild des Altares in Neuwied a. Rhein.

Abb. Katalog der Sammlung v. Kaufmann, Berlin, 1901, Tafel XXIII; Auktionskatalog der Sammlung v. Kaufmann, a. a. O. (Anm. 132).

Bonn, Provinzialmuseum.

Nr. 45. Legendenszenen (vgl. S. 33 ff.).

Eichenholz, H. 1,18, Br. 0,68. — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 604; aus Sammlung Solly (1821) leihweise (1884) dem Provinzialmuseum in Bonn.

Vor L. Scheibler unter dem Vorgang Waagens, Handbuch der Malerschulen, I, 1862, von Kugler, Kunstschätze Berlin, I, S. 170, — Hotho, Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei, II, S. 191, — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, VIII, S. 375, als „Schule von Calcar um 1500" bezeichnet.

Phot.: Dr. Stoedtner.

Brüssel, Sammlung Vicomte Ruffo der Bonneval.

Kreuzigung mit Stifter (vgl. S. 149 f.).

Holz, H. 0,77, Br. 0,66. Oben rund. — Nr. 379 der Brügger Leihausstellung von 1902.

Abb.: Auktionskatalog der Sammlung Vicomte Ruffo de Bonneval, Brüssel, 23. V. 1900, Tafel 13.

Cassel, Königliche Gemäldegalerie.

Nr. 29. Christus als Gärtner. Datiert am Salbgefäß:

MCCCCCVII

(vgl. S. 42 ff.).

Eichenholz, H. 0,52, Br. 0,36. — Nr. 9 der Utrechter Ausstellung von 1913. Wurzbach, Niederländisches Künstlerlexikon, I, liest fälschlich 1508.

Abb.: „Das Museum" 115.

Phot.: Hanfstaengl; Kemink en Zoon's, Boekhandel, Utrecht.

Cassel, Königliche Gemäldegalerie.

Nr. 30. Flügelaltar. Allerheiligenbild. Mittelstück: Dreieinigkeit. Linker Flügel: Vertreter des alten Bundes, Maria und weibliche Heilige. Rechter Flügel: Vertreter des neuen Bundes. Bezeichnet auf einer Banderolle des rechten Flügels:

I **A,**

datiert auf einer Banderolle des linken Flügels:

1523

(vgl. S. 122 ff.).

Eichenholz, Mittelbild, H. 0,87, Br. 0,55, Flügel je H. 0,87, Br. 0,36. — Von S. Boisserée 1811 in einer Dresdener Privatsammlung gesehen. 1827 auf der Versteigerung Campe, Leipzig, für Kassel erworben. Außenseiten von anderer Hand. Vgl. die Kopie nach dem Mittelbilde in Dijon.

Abb.: Meisterwerke der Königlichen Gemäldegalerie zu Kassel.

Phot.: Hanfstaengl.

Gent, Musée des Beaux-Arts.

N. 1904 C. Kreuzigung (vgl. S. 137 ff. u. Taf. XI, 2).

Holz, H. 0,65, Br. 0,54. Ehemals oben geschweift (also Mittelbild eines Flügelaltares), jetzt zum Viereck ergänzt. — Aus dem Dominikanerkloster, Gent.

Phot.: Musée des Beaux-Arts.

Haag, Mauritshuis.

Nr. 1. Brustbild der Salome. Auf einem in den Wolken flatternden Zettel bezeichnet:

1524/I **A**

(vgl. S. 125 ff. u. Taf. XI, 1).

Holz, H. 0,71, Br. 0,52. — Gestochen in Renouvier, Types etc. des graveurs, 16. siècle, S. 150, und in Michiels, Peintures Flamandes, wo die Tafel als Mabuse figuriert.

Abb.: Klassischer Bilderschatz IV, Nr. 458; Lafenestre, Hollande. S. 70; Meisterwerke der Königlichen Gemäldegalerie im Haag.

Phot.: Hanfstaengl.

Kopenhagen, Königliche Gemäldegalerie.

Nr. 70. David und Abigail (vgl. S. 102 ff. u. Taf. VI, 2).

Holz, H. 0,87, Br. 0,67. Erw. 1758. — Bei einer kürzlichen Reinigung der Tafel kam im Himmel eine kleine Darstellung des Johannes und der hl. Jungfrau, die bei Gott Fürbitte tun, beinahe intakt zum Vorschein. Die Übermalung stammt wohl aus alter Zeit.

Abb.: Katalog von 1904.

Phot.: Braun.

London, Thomas Agnew & Sons.

Flügelaltar. Mittelfeld: Maria mit dem Kinde. Linker Flügel: Der Stifter mit Sohn und dem hl. Petrus. Rechter Flügel: Die Stifterin mit Töchtern und der hl. Magdalena (vgl. S. 97 ff. u. Taf. IX).

Holz, Mittelbild H. 0,65, Br. 0,56; Flügel je H. 0,65, Br. 0,24. — Nr. 281 der Brügger Leihausstellung von 1902. Der Altar wanderte von Böhler, München, zu H. O. Miethke, Wien, und wurde von da durch Vermittlung eines Pariser Courtiers verkauft. Vgl. die Tafel in Schleißheim.

Phot.: H. O. Miethke, Wien; A. C. Cooper, London, King Street, St. James. Neg. Nr. 12583.

München, Kunsthandlung Böhler.

Der hl. Jakobus d. Ä. Rückseite: Der hl. Georg.

Die hl. Barbara. Rückseite: Der hl. Sebastian.

Bruchstücke zweier zu einem Altar gehörigen Flügel (vgl. S. 105 ff. u. Taf. V, 2).

Eichenholz je H. 0,17, Br. 0,22. — Böhler ließ die Tafeln zersägen, um sie parkettieren zu können. Die so entstandenen vier Gemälde sind inzwischen verkauft worden.

Abb.: W. Schmidt a. a. O. (Anm. 209).

Phot.: Röhrer, Unterschondorf a. Ammersee; Böhler, München.

Neapel, Nationalmuseum.

Anbetung des Kindes; links der Stifter und seine Familienmitglieder mit dem hl. Andreas; rechts die Stifterin und ihre Familienmitglieder mit der hl. Margareta. Datiert:

ANNO - DNĪ - 1512 - FACTA -

(vgl. S. 66 ff.).

Holz, H. 1,20, Br. 1,95.

Gestochen in Försters Denkmäler, XI, 15.

Abb.: F. Düllberg, Frühholländer in Italien, Tafel 37—40; L'Art et les Artistes, Paris, 1906, Nr. 21, S. 231.

Phot.: Anderson.

Neuwied a. Rhein, Palais des Fürsten zu Wied.

Flügelaltar. Mittelbild: Anbetung der Könige. Linker Flügel: Der Stifter mit Söhnen und dem hl. Hieronymus. Rechter Flügel: Die Stifterin mit Töchtern und der hl. Katharina. Datiert am Fries der Halle: 1517 (vgl. S. 107 ff.).

Eichenholz, Mittelbild H. 0,83, Br. 0,56; Flügel je H. 0,83, Br. 0,56. — Ehemals in der Sammlung Wilhelms II, Königs der Niederlande. Nr. 197 der Düsseldorfer Ausstellung von 1904. — Die Feststellung von Passavant, Kunstbl., 1841, S. 46, die Flügel seien von anderer geringerer Hand, entspricht nicht dem Befunde. Vgl. die Tafel der Sammlung Sommergut und die späte Replik, ehemals Somzée.

Phot.: Bruckmann.

New-York, John E. Stillwell.

Anbetung des Kindes (vgl. S. 72 ff. u. Taf. VI, 1).

Eichenholz, H. 0,97, Br. 0,75. — Die Tafel befand sich vordem im Besitze der Spanish Art Galerie (Lionel Harris), London, und wurde anläßlich einer Reise, die Vertreter genannter Firma nach Deutschland unternahmen, 1914 in Berlin zum Verkauf angeboten.

Phot.: Spanish Art Galery; John E. Stillwell.

Rotterdam, Museum Boymans.

Nr. 53 u. 54. Brustbildnisse des Augustijn van Teylingen und seiner Ehefrau Judoca van Egmont van de Nieuwburch (vgl. S. 116 ff. u. Taf. X).

Eichenholz, je H. 0,50, Br. 0,32. Oben halbrund. — Auf den Rahmen die Namen der Dargestellten und ANNO 1511. Geschenk J. B. Hoogewegen, 1867. Nr. 12 der Utrechter Ausstellung von 1913.

Abb.: M. D. Henkel, a. a. O. (Anm. 231).

Phot.: Museum Boymans; Kemink en Zoon's, Boekhandel, Utrecht.

Straßburg i. E., Städtisches Museum.

Nr. 61. Madonna auf der Mondsichel (vgl. S. 28 f.).

Tannenholz, H. 0,30, Br. 0,18. — Aus der Sammlung Ch. Butler in London. Vordem im Besitze des Marquis of Exter.

Phot.: Jul. Manias, Straßburg.

Stuttgart, Museum.

Flügelaltar. Mittelbild: Maria mit dem Kinde. Linker Innenflügel: Der Stifter; außen der Prophet Micha mit Textstelle aus Kap. 3, Vers 11. Rechter Innenflügel: Die Stifterin; außen der Prophet Ezechiel mit Textstelle aus Ezechiel Kap. 8, Vers 18. Bezeichnet am Halssaum des Madonnengewandes:

I A,

rechts am Madonnenmantel:

1526,

unterhalb des Stifters:

ETATIS 27 A DNI 1530

(vgl. S. 128 ff.).

Holz, Mittelbild H. 1,10, Br. 0,68½; Flügel je H. 1,10, Br. 0,29½.

— Vgl. die späte Braunschweiger Kopie (Zeichnung) nach dem Figürlichen des Mittelbildes.

Phot.: F. Hocfle, Augsburg.

Utrecht, Erzbischöfliches Museum.

Anbetung der Könige (vgl. S. 15ff. u. Taf. II).

Eichenholz, H. 1,09, Br. 1,06. — Aus der Katharinenkirche in Utrecht.

Stich: Taurels Christelyke Kunst, I, 43, als Rogier van der Weyden.

Abb.: F. Dülberg, Frühholländer in Utrecht, Tafel VII.

Wien, Gemäldegalerie.

Nr. 646. Flügelaltar. Mittelbild: Der hl. Hieronymus mit Stifterpaar. Innenseiten der Innenflügel: Links die hl. Ambrosius, Augustinus, Papst Gregor; rechts die hl. Thomas, Andreas, Barholomäus. Außenseiten der Innenflügel: Links die hl. Kaiser Heinrich, Elisabeth von Ungarn; rechts die hl. Elisabeth von Portugal, Martin. Innenseiten der Außenflügel: Links die hl. Joseph, Kilian; rechts die hl. Ursula, Katharina. Außenseiten der Außenflügel: Messe des hl. Gregor. — Datiert auf den Außenseiten der Außenflügel: Anno domini 1511

(vgl. S. 58ff. u. Taf. V, I).

Holz, Mittelbild H. 1,76, Br. 1,13. Flügel je H. 1,76, Br. 0,46. — Aus der geistlichen Schatzkammer 1748.

Waagen, Handbuch der Malerschulen, I, 1862, S. 287; Wien, I, S. 166: „Ein Westfale". Ebenso Kugler, Geschichte der Malerei, 3. Aufl., II, S. 454. Förster, Geschichte der deutschen Kunst, II, S. 265 und Denkmäler, VI, S. 3: „Österreichische Schule". Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst, VIII, S. 499: „Niederrheinisch unter Einfluß Dürers." R. v. Engerth, a. a. O. (Anm. 113): „Meister des hl. Hieronymus in Wien".

Phot.: Bruckmann.

Wien, Graf Harrach'sche Sammlung.

Nr. 325. Männerporträt (vgl. S. 53ff.).

Eichenholz, H. 0,33, Br. 0,23. — Nr. 232 der Brügger Leihausaustellung von 1902.

Phot.: Bruckmann.

Wörlitz, Gotisches Haus.

Nr. 1598. Abschied Christi von Maria (vgl. S. 88f.).

Eichenholz, H. 0,70, Br. 0,54.

Wurzbach, a. a. O. (Anm. 20) hält die Bestimmung auf Cornelisz für „nicht sicher".

Abb.: F. Dülberg, Zeitschrift f. b. Kst. N. F., X, 1998/99; Gazette des Beaux Arts, 1907, I.

---

2. Kopieen, Schul- und Werkstattarbeiten.

Aachen, Suermondt-Museum.

Flügelaltar. Mittelbild: Kreuzigung. Flügel: Beweinung und Auferstehung. Auf der Banderolle der Predella 1517 (vgl. S. 150).

Holz.

Amsterdam, Augustiner-Pfarrei.

Kreuzigung (vgl. S. 139 f.).

Eichenholz, H. 0,72, Br. 0,49½. Oben in der Hälfte des Sechsecks abschließend. — Nr. 16 der Utrechter Ausstellung von 1913.

Phot.: Kemink en Zoon's, Boekhandel, Utrecht.

Amsterdam, Pfarrei des Beghinenhofes (Monsignore Klönne).

Beweinung des Leichnams Christi (vgl. S. 149 f.).

Eichenholz, H. 0,84½, Br. 0,69. — Nr. 42 der Ausstellung zu Herzogenbusch von 1913. Nr. 18 der Utrechter Ausstellung von 1913.

Phot.: Kemink en Zoon's, Boekhandel, Utrecht.

Basel, Sammlung Bachofen-Burckhardt.

Zwei Tafeln mit je einem Heiligen (vgl. S. 65 f.).

Holz, je H. 0,54, Br. 0,23.

Phot.: Aug. Höflinger, Basel.

Brüssel, ehemals Sammlung Somzée.

Anbetung der Könige. Datiert 1536 (vgl. S. 110).

Nr. 594 des Auktionskataloges der Sammlung Somzée, 24, V. ff. 1904. Dort als „Scorel". Vgl. das Mittelbild in Neuwied.

Cöln, Wallraf-Richartz-Museum, Depot.

No. 491. Kreuzigung (vgl. S. 86 f.).

Holz, H. 0,52, Br. 0,78. — Geschenk von H. Schläger.

Im Kataloge (1910) als „altholländische Schule, unbekannter Maler um 1520".

Phot.: J. Diekmann, Cöln-Nippes.

Dijon, Museum, Collection Baudot.

Nr. 127. Dreieinigkeit (vgl. S. 125).

Holz.

Im Museumskatalog (1914) als Bellegambe. Von W. Cohen a. a. O (Anm. 17) zuerst als Kopie nach dem Mittelbilde in Cassel bezeichnet.

Abb.: Museumskatalog.

New-York, The Ehrich Galleries.

Anbetung des Kindes. Datiert an der Krippe: 1526. Am Fries die Inschrift: Virgo ora — gloria — pro nobis (vgl. S. 77).

Holz, H. 0,29, Br. 0,24.

Phot.: The Ehrich Galleries Nr. 404.

Philadelphia, J. G. Johnson.

Nr. 409. Kreuzigung (vgl. S. 86).

Holz, H. 0,97, Br. 0,80. — Ehemals bei Durand-Ruel, Paris.

Abb.: S. Reinach, Rép. d. peint., II (1907), S. 441. W. R. Valentiner, a. a. O. (Anm. 4), S. 82, u. Katalogue of a collection of paintings, Johnson, II, 1913.

Phot.: T. Sardnal, Paris.

Rotterdam, Pastor Wreesmann.

Anna selbdritt vor einem Fensterbogen (vgl. S. 149 f.).

Holz, H. 0,32, Br. 0,20. — Nr. 148 der Ausstellung Kirchlicher Kunst „Rotterdamsche Kunstkring" 1906. Nr. 43 der Ausstellung zu Herzogenbusch von 1913. Nr. 162 der Ausstellung zu Utrecht von 1913.

Phot.: Kemink en Zoon's, Boekhandel, Utrecht.

Schleißheim, Gemäldegalerie.

Nr. 31. Madonna mit Kind und musizierenden Engeln (vgl. S. 98 f).

Holz, H. 0,84, Br. 0,58. — Sammlung Boisserée.

Im Kataloge von 1885 als „Oberdeutsch unter paduanischem Einfluß um 1470".

Vgl. das Mittelbild des Londoner Triptychons.

Phot.: Kunsth. Institut der Universität Berlin.

Utrecht, Erzbischöfliches Museum.

Anbetung der Könige. Datiert 1518 (vgl. S. 110 f.).

Eichenholz, H. 0,54, Br. 0,35, oben halbrund. — Nr. 10 der Utrechter Ausstellung von 1913: „Jakob Cornelisz zugeschrieben".

Abb.: F. Dülberg, Frühholländer in Utrecht, Tafel VIII.

Phot. nach der Säuberung: Kunsth. Institut der Universität Utrecht.

Utrecht, Erzbischöfliches Museum.

Beweinung des Leichnams Christi (vgl. S. 147 f.).

Eichenholz, H. 0,69, Br. 0,52½. Nr. 17 der Utrechter Ausstellung von 1913.

Abb.: F. Dülberg, Frühholländer in Utrecht, Tafel X.

Phot.: Kemink en Zoon's, Boekhandel, Utrecht.

Utrecht, Erzbischöfliches Museum.

Kreuzannagelung und Kleiderberaubung. Auf einem Zettelchen bezeichnet: I H Z. (vgl. S. 150).

Holz, H. 0,37, Br. 0,23. — Geschenk G. W. v. Heukelum.

Abb.: F. Dülberg, Frühholländer in Utrecht, Tafel XVI.

Utrecht, Erzbischöfliches Museum.

Kreuzigung. Zu beiden Seiten derselben je drei Passionsszenen: links Gethsemane, Pilati Handwaschung, Ecce homo; rechts Kreuztragung, Beweinung, Grablegung, (vgl. S. 87 f.).

Eichenholz, H. 1,17, Br. 1,04. — Nr. 15 der Utrechter Ausstellung von 1913.

Abb.: F. Dülberg, Frühholländer in Utrecht, Tafel IX.

Phot.: Erzbischöfliches Museum; Kemink en Zoon's, Boekhandel, Utrecht.

Wien, Fürst Liechtenstein'sche Galerie.

Kreuzigung (vgl. S. 85 f.).

Holz, H. 0,97, Br. 0,85.

Phot.: Fürst Liechtenstein'sche Galerie.

Wien, Fürst Liechtenstein'sche Galerie.

Tod der hl. Anna (vgl. S. 148 f.).

Holz, H. 0,66, Br. 0,54.

Phot.: Fürst Liechtenstein'sche Galerie.

3. Verschollene Gemälde.

Berlin, ehemals Sammlung v. Kaufmann.

Ruhe auf der Flucht (vgl. S. 32 f u. Taf. IV, 2).

Eichenholz, H. 0,51, Br. 0,39. Die oberen Ecken abgerundet. — Nr. 35 des Kataloges der Sammlung v. Kaufmann (1901). Verbrannt. Vgl. dieselbe Darstellung in Aachen, Suermondt-Museum.

Phot.: W. R. Valentiner.

Cöln, ehemals Sammlung Lyversberg (vgl. S. 49 f.).

Stifterfamilie mit den hl. Andreas und Katharina. Szene im Freien. Oben Dreieinigkeit.

Breite gleich $^3/_4$ der Höhe. — Stich von Onghena (a. a. O. Anm. 98). Dort dem Meister des Bartholomäusaltars zugeschrieben. Nicht im Verkaufskataloge (16. VIII. 1837) der Sammlung Lyversberg.

Weilburg, Privatbesitz (ehemals).

Das Haupt Johannes des Täufers auf der Schüssel (vgl. S. 127 f.).

Es ist nicht gelungen, die Tafel ausfindig zu machen.

Van Mander:

Beschneidung Christi (vgl. S. 150).

Nach van Mander, Floerke, S. 79: Mit der Jahreszahl 1517. Erstaunlich schön und sorgfältig ausgeführt. Höhe seiner Kunst. Befand sich bei Cornelisz Suyker zu Haarlem im Siebenstern.

Beweinung (vgl. S. 148).

Nach van Mander, Floerke, S. 79 u. 81 im Besitze der Witwe van Sonneveldt, die zur Familie van der Nyeborgh gehört, zu Alkmaar. „Mit den Marien und anderen Umstehenden, die den liegenden Christusleichnam beweinen. Die schön und sorgfältig ausgeführte Landschaft stammt von seinem Schüler Jan Schoorel."

Kreuzabnahme (vgl. S. 150).

Nach van Mander, Floerke, S. 79: Altartafel mit einer Magdelena, die neben einem auf der Erde liegenden Tuche kniet, das viele Falten und Brüche aufwies. Befand sich in der alten Kirche zu Amsterdam. Größtenteils im Bildersturm untergegangen. Überbleibsel sind zu sehen bei Cornelisz Suyker zu Haarlem im Siebenstern.

Floerke, S. 415, Anm., weist die Vermutung von Hymans, daß dieses Bild mit der dem Quinten Massys zugeschriebenen Kreuzabnahme (Nr. 280) identisch sei, mit gutem Grunde zurück. Es handele sich um „Überbleibsel".

Kreuzaufrichtung (vgl. S. 150 f.).

Nach van Mander, Floerke, S. 81: Augenblick, da Christus hinaufgezogen wird. Sorgfältig ausgeführtes und hervorragendes Bild. Einige Stücke dieser zerbrochenen Altartafel sah van Mander unweit des Doms zu Amsterdam.

Sieben Werke der Barmherzigkeit (vgl. S. 151).

Nach van Mander, Floerke, S. 79: In der alten Kirche zu Amsterdam. Größtenteils während der Bilderstürme zugrunde gegangen.

4. Eigenhändige Zeichnungen.

Amsterdam, Reichsmuseum.

Anbetung der Könige.

Federzeichnung, H. 0,285, Br. 0,232. — Nr. 3 der Utrechter Ausstellung von 1913 (dort von N. Beets als Jakob Cornelisz zugeschrieben bezeichnet). Ehemals Sammlung Eug. Rodrigues, Paris. Auf der Auktion dieser Sammlung bei F. Muller, Amsterdam, 12. u. 13. VII. 1921, Nr. 19 (die richtige Bestimmung des Kataloges „Jakob Cornelisz" geht auf M. J. Friedländer zurück), vom Reichsmuseum für 1100 fl. erworben.

Mittlere Periode um 1517.

Abb.: Auktionskatalog.

Berlin, Kupferstichkabinett.

Hostienverteilung.

Links unten die falsche Bezeichnung: L 1519. Auf der Rückseite Abschluß des Gewölbes.

Federzeichnung (schwarzbraun), H. 0,37, Br. 0,20½. — Nr. 136 des Kataloges der Versteigerung Muller, Amsterdam, 15.—18. VI. 1908. Dort für das Kupferstichkabinett erworben. Siehe M. J. Friedländer, Amtl. Berichte, Nov. 1908.

Mittlere Periode um 1519.

Abb.: Auktionskatalog; M. J. Friedländer a. a. O.; Berliner Handzeichnungswerk.

Dresden, Kupferstichkabinett.

Fragmentarischer Entwurf zu einer Kreuzigung Christi (vgl. S. 86).

Federzeichnung, H. 0,26, Br. 0,17. — Erworben vor 1764. Bis 1889 ohne Namen. Von M. J. Friedländer, Amtl. Berichte, Nov. 1908, nach dem Vorgange Scheiblers auf Jakob Cornelisz bestimmt.

Mittlere Periode um 1515.

Abb.: Wörmann, Dresdener Werk, IV, Tafel IV.

Frankfurt, Städel'sches Institut.

Der Tod Mariä.

Hintergrundsszenen: Heimsuchung, Verkündigung, Darstellung im Tempel.

Federzeichnung, H. 0,19½, Br. 0,26½. — Sammlung A. Ritter v. Franck. Siehe M. J. Friedländer, Amtl. Berichte Nov. 1908.

Frühe Periode um 1507.

Abb.: Handzeichnungen des Städel'schen Institutes, IV, 7.

Leipzig, Versteigerung C. G. Boerner 27. VI. ff. 1899.

Nr. 171. Studienblatt zu einer Passionsdarstellung mit drei Köpfen trauernder Frauen (vgl. S. 80 f.).

Federzeichnung, H. 0,17, Br. 0,11. — Von M. J. Friedländer, Amtl. Berichte, Nov. 1908, Jakob Cornelisz zugeschrieben.

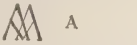
Mittlere Periode um 1515.

Abb.: Auktionskatalog.

Paris, Nationalbibliothek.

Auferweckung des Jünglings zu Nain (vgl. S. 149).

Durch eine in der unteren Mitte befindliche Inschrift „War Va Ossanen" richtig auf den Monogrammisten



bestimmt, zu einer Zeit, als das Zeichen so oder ähnlich gedeutet wurde.

Federzeichnung (schwarzbraun), oben ungleichmäßig beschnitten, H. 0,25, Br. 0,23 1/3.

Zweite Hälfte der mittleren Periode.

Abb.: K. Steinbart, a. a. O. (Anm. 24).

VIII. Nachtrag (mit Tafel XIII).

Während der Drucklegung erhalte ich von den Ehrich-Galleries in New York außer anderen Photographien eine gute Reproduktion nach der dort befindlichen kleinen Tafel (Holz 24 × 17 1/8) der Verkündigung, die ich nicht anstehe, als ein echtes Werk von der Hand des Amsterdamers zu bezeichnen.

Das Stück ist insofern von besonderem Interesse, als es in augenfälliger Weise die Brücke zwischen den Stilarten der Utrechter Adoration und der Ahrensburger „Anna selbdritt", resp. der Aachener Maria, bildet.

Das vom Kopftuch und Haar umschlossene Marien-Oval, in Utrecht noch flach gedrückt, erhält in New York vollere Formen, um in Ahrensburg stark herausmodelliert zu werden. Die Faltengebilde haben das teigige Aussehen der Utrechter Gewandung verloren, nehmen spielerische Formen an und charakterisieren sich durch ähnliche, wenn auch noch nicht so prononcierte, schlängelnde Windungen, wie auf dem Aachener Tondo. Das Herauswachsen aus der dem 15. Jahrhundert eigenen Behandlungsweise in die für Cornelisz typische Art der Formenauffassung wird durch dieses Gemälde gut belegt.

Zahlreiche Modi sind angeschlagen, die bis in die späte Zeit verweisen. Man denkt bei der schreitenden Bewegung des Engels an durchaus verwandte Erscheinungen in dem Wiener Hieronymus-Altar oder sogar den Aachener Versuchungsszenen. Man findet bereits auf der ersten Stufe die spezifisch Cornelisz'sche Art, die Putten darzustellen: Kopf an Kopf gedrängt, genremäßig bewegt, grisaillartig behandelt.

Die Malerei scheint selten qualitätsvoll zu sein. Wie allenthalben bei den frühen Bildern herrscht eine subtile Handhabung des Pinsels vor. Ein Hinweis auf die punktartig feine Manier, die Federn der Flügel, die Wellen der Haare, die Muster des Fußbodens zu malen, dürfte genügen.

Eine zarte Stimmung durchwebt den Raum. Mild neigt sich das Haupt der liebenswürdigen, im Gebet versunken gewesenen Madonna zur Seite, während der Vorhang sachte von dem leise herantretenden Boten zur Seite geschoben wird.

Druck von Oscar Brandstetter.

6 29 8 8

86-B20557

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00448 8678